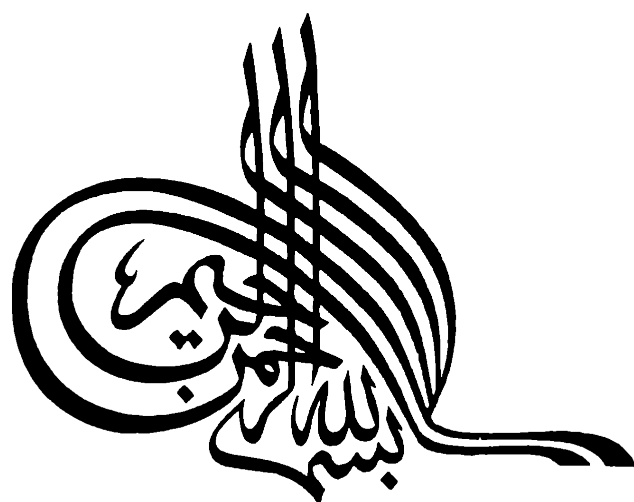
گمشدهٔ لب دریا

تأمّلی در معنی و صورت شعر حافظ

دکتر تقی پورنامداریان

فیروزه رضی





پورنامداریان، تقی، ۱۳۲۰ -
گمشدهٔ لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ / تقی پورنامداریان.ــ تهران: سخن، ۱۳۸۲.
۲۲ + ۵۲۴ ص.
ISBN 964 - 372 - 043 - 8
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص. [۴۵۷]-۴۹۴؛ همچنین به‌صورت زیرنویس.
۱. حافظ، شمس‌الدین محمد، -۷۹۲ق. دیوان - - نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی - - قرن ۸ق. - - تاریخ و نقد. الف. عنوان. ب. عنوان: تاملی در معنی و صورت شعر حافظ.
۸گ ۹۵ پ /PIR۵۴۳۵ ۱/۳۲ فا ۸
پ‌ن / د ۱۹۸ ح
کتابخانه ملی ایران ۱۱۷۵۵-۸۲م

گمشدۂ لب دریا

دکتر تقی پورنامداریان



گمشدهٔ لب دریا

تأملی در معنی و صورت شعر حافظ



تهران - ۱۳۸۲



انتشارات سخن

گمشدهٔ لب دریا

دکتر تقی پورنامداریان

چاپ دوم، ۱۳۸۴

شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه

لیتوگرافی: صدف

چاپ: چاووشگران نقش

خیابان انقلاب ـ مقابل دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۳۹۲ تلفن: ۶۴۶۵۹۷۰

شابک ۸ ـ ۰۴۳ ـ ۳۷۲ ـ ۹۶۴ *ISBN 964 - 372 - 043 - 8*

فهرست مطالب

کلمه‌ای چند به‌عنوان مقدمه

حافظ مشهورترین غزلسرای ایران در اوایل قرن هشتم هجری قمری متولد شد و در اواخر این قرن درگذشت. در اوضاع و احوال پریشان شیراز و در خلال دست به دست شدن این شهر میان قدرت‌جویان عصر، او توانست قرآن را حفظ کند و با تفسیر و تأویل آن عمیقاً آشنا شود، موسیقی‌دانی خوش‌آواز گردد، با زبان و شعر و ادب عربی انس یابد، میراث شعر و ادب و اندیشهٔ فارسی را عمیق و گسترده مطالعه کند و با دیگر علوم عصر، فقه و لغت و بلاغت و حکمت و کلام عرفان، کم و بیش آشنایی حاصل کند. حافظهٔ نیرومند و حضور ذهن بی‌مانند او، سبب شد که اندوخته‌های حاصل از علم و شعر و تجربه در آگاهی او بماند و فراموش نگردد. ذوق حساس و قریحهٔ پروردهٔ او، درک زیبایی‌ها و ظرایف هنری عمیق را برای او میسر کرد و او توانست با تسلطی که بر زبان فارسی داشت شگفت‌انگیزترین جلوه‌های زیبایی در زبان را در صورت‌های بسیار متنوع با کمک ذوق متعالی خویش خلق کند و نقش زیبایی شناختی زبان را در کنار نقش معنی‌رسانی آن به کمال تشخص بخشد. توغل در قرآن، و دقت در خُلق و خوی آدمیان، و تأمل و تفکر در هستی و سرنوشت بشر، و درگیری گسترده با زندگی و تجربه‌های متنوع که در خلال زیستن با دیگران حاصل کرده بود، در برابر او دریچه‌ای گشود که توانست از آنجا خدا و انسان و جهان را در چشم‌انداز دیگری ببیند که اگرچه گوشه‌هایی از آن

در سایه روشن تصویری که در آینهٔ میراث عظیم گذشتگان پیدا بود نیز جلوه‌ای مبهم داشت، در شعر او شفاف و بارز شد. تأثیر نگریستن از چنین دریچه‌ای بود که حاصل عمر او را در چهارصد پانصد غزل که حاصل لحظه‌های شدت هیجان‌های عاطفی توأم با خویشتنداری او بود محدود کرد؛ حاصلِ بظاهر اندک‌نمونی که عصارهٔ دانش و تجربه و تخیل و تأمل و تفکر و ذوق یک ملت در طول زندگی پرماجرای خود بود.

شعر حافظ خواننده را در مسیر مستقیم یک اندیشه یا عاطفهٔ معین خواه زمینی و خواه آسمانی هدایت نمی‌کند؛ او را در میان حقیقت و واقعیت و بود و نمودهای گوناگون این دو سرگردان می‌کند. کلام حافظ نه اسیر حال و هوای عارفانه می‌شود و نه تن به اسارت قیل و قال مفاهیم مادی و مجازی می‌دهد. کلام او چون خود انسان، انسانِ طبیعی، هم واجد بُعد مادی و جسمانی است و هم بُعد الهی و روحانی، و نیز چون انسان طبیعیِ ایستاده در برزخ میان فرشته و حیوان که گاهی به این سو و گاهی به آن سو نوسان دارد، نه یکسره از مقام اعتدال خود به آن سوی این مقام صعود می‌کند و نه به این سوی این مقام سقوط. شعر حافظ آیینهٔ تمام‌نمای حال اوست و جریان گردان و سیّال تخیل و اندیشهٔ او را در کشاکش یک حالت عاطفی و در مقام عدل و حقیقی انسان تصویر می‌کند. این حال همانطور که ممکن است در یک غزل منعکس شود در کل دیوان حافظ هم منعکس است. چرا که اگر گاهی به حکم وقت جنبهٔ عارفانهٔ یک غزل برجسته می‌شود، در غزلی دیگر به اقتضای حال و وقت دیگر، جنبهٔ زمینی و مجازی تشخص و برجستگی پیدا می‌کند. به همین سبب است که جستجو برای به‌دست دادن یک نظام فکری و فلسفی و اخلاقی معین که با منطق عقلانی و یک بُعدی و مستقیم زمان آگاهی ما بتواند توجیه‌پذیر باشد، در شعر حافظ ناممکن است. شعر حافظ بیانِ هیچ تعلیم اخلاقی یا ضد اخلاقی را از طریق زبان به عهده نمی‌گیرد چون اصولاً خود بیان اندیشه یا مضمونی از پیش سنجیده و پرداخته نیست. شعر حافظ تنها دری بر روی ما می‌گشاید تا اگر بتوانیم از آن در به عالم اسرارآمیز ذهن او که تا حدی عالم اسرارآمیز ذهن خود ماست راه یابیم و در طیف سیّال تخیل و اندیشه و احساس و عواطف او

قرار گیریم. شعر حافظ که خود حکایت حادثه‌ایست که در ذهن او می‌گذرد، ما را به قلب این حادثه می‌برد و در آنجا رها می‌کند تا خود حادثه‌ای از آن دست را تجربه کنیم.

در میان تمام شاعران گذشته و معاصر ایران من شاعری را نمی‌شناسم که شعرش همچون حافظ ذهن خواننده را درگیر حادثه کند. این حادثه حال و هوایی متغیر و طرح و ابعادی بسیار پیچیده و متنوع دارد. در امواج پرآشوب و هیاهو و در هم‌آمیز و از هم‌گریز و جهت‌ستیز این حادثه راه به جایی یگانه نمی‌توان برد؛ در کلاف راههای متعدد و سردرگم آن تنها می‌توان سرگردانی را تجربه کرد؛ مثل سرگردانی انسان در جهان که ناشی از تقدیر هستی اوست. طرح و تصویر این حادثه در ذهن ما، کم و بیش شبیه طرح و تصویر حادثه‌ایست که در ذهن حافظ هم می‌بایست در لحظه‌های آفرینش شعر اتفاق افتاده باشد. کلمات و ترکیبات و تصویرها و معنی و انواع ایهام و ظرایف و دقایق زبانی و ساختاری، در شعر حافظ به گونه‌ایست که ما را به کشف معانی مکتومی که وجود آن را به‌گونه‌ای مبهم احساس می‌کنیم وسوسه می‌کند و سایه‌روشنهای مبهم و فرّار معانی دور و نزدیک را در گوشه و کنار ذهن ما برمی‌انگیزد و ما را در میان شک و یقین و تلوین و تمکین و اضطراب و آرامشی که مدام جای عوض می‌کنند، در حیرت و سرگردانی لذتبخشی یله می‌کند. چنین کیفیتی در شعر حافظ ناشی از تصمیم آگاهانه و متکلفانهٔ حافظ نیست، بلکه ناشی از صمیمیت مواجههٔ او با حادثه‌ایست که در ذهن او تحت تأثیر یک یا چند انگیزه به‌پا می‌شود و به سرعت در انبوه تأثیرات و تأثراتِ حاصل از تداعی‌های متنوع و متعدد و موج‌وارِ ذهنی سرشار از یادها و تجربه‌ها، غرق می‌شود. پیچیدگی طرح و تنوع عناصر این حادثه بنابراین تا حد زیادی ناشی از ساختار ذهنی حافظ است؛ ذهنی با اندوخته‌ای گسترده و گرانبار از تجربیات زندگی و میراث فرهنگی و آشنا با تنوع اندیشه‌ها و باورها، اما رها از اسارت تعصب و تعلق خاطر به هر اندیشه و عقیده‌ای که انسان را یک بُعدی نماید.

حافظ دربارهٔ هستی و زندگی و آغاز و انجام انسان براساس تجربه‌های مستقیم و غیرمستقیم خود در گسترهٔ فرهنگ و زندگی بسیار اندیشیده است اما شعر او به

صراحت نشان می‌دهد که به هیچ اندیشه و مسلکی یکسره دل نبسته است. فکر می‌کنم اگر غزلهای حافظ تاریخ داشت و می‌شد براساس تاریخ غزلها را طبقه‌بندی کرد و هر طبقه را متعلق به دوره‌ای از زندگی و حیات فکری وی دانست، در غزلهای هر دوره از حیات وی نیز بعید بود بتوان اندیشه و نظرگاه و بینشی یکسویه نسبت به هستی و معماهای بغرنج تقدیر و زندگی انسان یافت. ذهن حافظ در چارچوب هیچ اندیشه و باورداشتی اسیر نمی‌شود به همین سبب هم هست که حادثهٔ ذهنی او از اسارت در قالب هر اندیشهٔ تک‌صدایی می‌گریزد تا در امواج تداعی‌های آزاد اسارت را در رهایی تجربه کند. این اندیشه‌ها و عقایدِ از پیش‌شکل‌گرفته و پذیرفته نیست که هیجانات عاطفی حافظ را در بستر خود مهار و هدایت می‌کند؛ هیجانات عاطفی است که به مقتضای خود اندیشه‌های گوناگون را برمی‌انگیزد و با یکدیگر درگیر می‌کند. طرح و اشاره به عقاید و اندیشه‌های غالب در جامعه در شعر حافظ غالباً حاکی از قبول نیست بلکه دستمایهٔ طعن و تعریض به کسانی است که در عین ادعای قبول آن، خود در عمل و گفتار از آن پیروی نمی‌کنند؛ و نیز انتقادی طنزآمیز و نهفته از آن اندیشه است که در حوزهٔ عقل و عمل نارسایی خود را باز می‌نماید.

حافظ به هیچ اندیشهٔ رسمی و مدرسی حساسیت ندارد، اما حساسیت نسبت به تقدیر انسان از محرک‌های عاطفی اوست. آن عدم حساسیت و این حساسیت نیز خود از جمله عوامل گردش سیال و گونه‌گون عاطفه و به تبع آن اندیشه و نظر است. در شعر حافظ دنبالهٔ هر فکر و عقیده‌ای را که می‌گیری و می‌روی تا شکل و شمایل آن را کشف کنی، دیر یا زود مثل ماهیی از دست می‌لغزد و در میان امواج در هم جوش و جهت ستیز شعر او ناپدید می‌شود. از این روی دریافت و تحلیل اندیشه و نظرگاهی خاص از خلال یک یا چند غزل تصویر و توضیح بخشی از ساختار پیچیدهٔ ذهن حافظ است نه اثبات اعتقاد و نظرگاه کلی حافظ. عدم تمکین ذهن حافظ به یک باورداشت و اعتقاد خاص و یکسونگرانه همچون زمینه و نظرگاه غالب ذهن، ناشی از استقرار وی در مقام عدل و طبیعی انسان و پرداختن و توجه به نوسانات و کشمکشهای روحیِ این موجود نیمی فرشته و نیمی حیوان است. استقرار در برزخ بیقرار و ناپایدار جسم و جان و تحمل رنجِ روحیِ طاقت‌فرسای زیست در نقطهٔ

برخورد دو نیروی متضاد، تحمل مشکل انسان بودن است. شعر حافظ تصویر همین انسان و مشکل هستی رنجبار اوست. وسوسه‌های جسم و نسایم روح با گونه گونیهایش درکنار هم در شعر حافظ حضور دارد. هم از این روست اگر نمی‌توان اندیشه و نظام اخلاقی و فلسفی هماهنگی را در شعر او جستجو کرد، چراکه سرانجام این جستجو همواره به شک و حیرت می‌کشد. حکایت و اظهار حادثه‌ای از آن دست که در ذهن حافظ اتفاق می‌افتد، در عمیق‌ترین غزلها جز به یاری کلمات آزادشده از قید و بند معانی تک بُعدی و قاموسی ممکن نیست چراکه تجربهٔ صمیمانهٔ شاعرانهٔ حافظ با رهایی ذهن از قید و بند منطق عقلانی و معتاد همراه است و زبانی که ظرفیت آن محدود به بیان خبر و اندیشه‌های منطقیِ منتزع از کل حادثهٔ ذهنی است، بیان آن را برنمی‌تابد. از آنجاکه تجربهٔ شاعرانه‌ای از این دست، تجربه‌ایست روحانی و دینی که با ذهول موقت آگاهی عقلانی عادی و رهایی از قید و بندهای منطقی آن توأم است، زبانی مناسب با خود و آزاد از محدودیت بار منطقی و مفاهیم مشترک و معین نیز طلب می‌کند. زبان شعر حافظ به همین دلیل است که با زبان دیگر شاعران فارسی زبان فرق بسیار دارد و سرشار از رمز و راز و سایه‌های ابهام‌انگیز است. زبان حافظ مثل زبان وحی اگر چه در ظاهر، زبان مشترک است که واقعیات دنیای خارج و حوادث آن را هم منعکس می‌کند، اما در واقع بازتاب دل‌نگرانی‌های انسان و حقایق جاویدِ آزاد از بند زمان و مکان است. چند معنی بودن، یا بهتر بگوییم چند معنی‌پذیری و چند معنی انگیزی و پریشان ظاهریِ شعر حافظ امری تصنعی نیست، محصول جبر تجربهٔ صمیمانهٔ شاعرانه‌ایست که منطق خاص خود را ـ که در چارچوبِ تنگِ منطقِ حالتِ آگاهیِ عادی نمی‌گنجد ـ بر شاعری که خود را محبوس در حصار اندیشه و عقیده‌ای از پیش پرداخته نکرده است، تحمیل می‌کند. درکار حافظ هیچ تقلید آگاهانه‌ای از یک اسلوب و نمونهٔ معین مثلاً قرآن کریم صورت نگرفته است. چنین تقلید آگاهانه‌ای ازکلام وحی بدون وجود آن نوع تجربه و زمینه‌های سبب‌ساز آن، می‌توانست منجر به پدیدآمدن شعری پریشان و پوک و تهی از هر مفهوم و محتوایی گردد.

شعر حافظ اگر با زمینهٔ ذهنی از پیش ساخته و پرداخته‌ای با آن مواجه نشویم،

مفسر ذهن ماست و بیان تفسیر ذهن ما از زبان شعر حافظ تأویل ما از شعر اوست. این تأویل اگر چه به اقتضای اختلاف اذهان ممکن است در معانی و صور گوناگون به جلوه درآید، اما هر یک از این معانی به سهم خود گوشه‌ای از حادثه‌ای را آشکار می‌کند که در ذهن حافظ اتفاق افتاده است و شعر او نمایش صوری و زبانی آن است. بنابراین هر تأویلی از شعر حافظ در این چشم‌انداز برگرداندن صورت مجازی و ظاهر کلام حافظ به حقیقت و باطن آن یعنی همان حادثهٔ برانگیخته در ذهن اوست که خود تفسیر ساختار ذهنی ما نیز هست. از این روی تأویل شعر حافظ خودشناسی و در مفهومی کلی‌تر انسان‌شناسی است. اگر شعر حافظ ارزشی انسانی و تعهدی اخلاقی داشته باشد آن را باید از همین نظرگاه نگریست. برای آن که ما تکلیف و وظیفهٔ انسانی خویش را بشناسیم و به اقتضای آن عمل کنیم لازم است ابتدا به حقیقت هستی و موقع و مکان وجودی خویش در جهان آفریده‌ها عارف شویم. این عرفان از طریق صدور احکام و تجویزات فلسفی و اخلاقی در ذهن و جان ما راسخ نمی‌شود؛ از طریق تجربه‌ای شخصی است که می‌تواند بخشی از شخصیت ما شود. ورود در عالم اسرارآمیز ذهن حافظ و حضور در فضایی که در آن کلمات همچون کرمهایی که از زندان پیلهٔ عادت و معنای قاموسی خود رها شده‌اند و پروانه‌وار استعدادها و ظرفیتهای پنهان خویش را به صحرا آورده‌اند، قرار گرفتن در طیف تجربه‌ایست که خودشناسی تجربی و شخصی را تحقق می‌بخشد. در این عالم است که راز هستی و تقدیر انسان در چشم‌انداز نگاه دل و جان برملا می‌گردد. درک عظمت و بار سنگین امانت انسان بودن جان را صفا می‌بخشد و دل را پالوده و مهذب می‌کند. در پرتو این تهذیب تعصب‌های کور، تنگ‌نظری‌ها، ساده‌اندیشی‌ها و دلبستگی‌های حقیر و مبتذل فردی رنگ می‌بازد و نیروی شهامت و حق‌جویی و ریاستیزی در ما برانگیخته می‌شود. شعر حافظ دری است که امکان درآمدن و قرار گرفتن در کانون این تجربه را میسّر می‌سازد.

شعر حافظ را بنابراین نباید از دریچهٔ باورداشت‌های خویش تأویل کرد. چنین تأویلی تحمیل ذهنیت و باورداشتهای خویش بر کلامی است که خود براساس باورداشتی معین شکل نگرفته است. عیب چنین تحمیلی که خصیصهٔ اغلب

شرحهای تأویلی بر حافظ است آن است که وقتی بعضی از غزل‌ها یا پاره‌ای از ابیات یک غزل با آن باورداشت و اعتقاد از پیش پذیرفته شده هماهنگ و همساز نمی‌گردد، حبس جبری شعر در چارچوب آن اعتقاد، یا شعر را کج و کوج می‌کند و از شکل و شمایل می‌اندازد و یا چارچوب اعتقادی از پیش پذیرفته را. با شعر حافظ باید آزاد و رها طرف شد و خود را به آن سپرد تا هر جا که می‌خواهد ببرد. آنچه ارزش شعر حافظ را می‌نماید در قدرت تأویل آن از ذهن ما نهفته است نه در تأویل ذهن آگاه ما از شعر حافظ. درک عمیق این حقیقت، که ما از طریق شعر حافظ شکفته می‌شویم تا شعر حافظ هم از شکفتگی ما شکفته شود، راز عظمت و ارزش ارجمند هنر حافظ است. اگر از حافظِ قرآن بودن و توغل در کلام الهی نسیمی در ذهن و زبان حافظ دمیده شده باشد، نسیم همین راز شگفت‌انگیز است. شرح مفردات و ترکیبات و صنایع شعر حافظ که تجزیهٔ شعر اوست، اگر مقدمه و زمینه‌ای برای تأویل ذهن از طریق شعر حافظ و قرارگرفتن در طیف تجربهٔ حادثه‌ای که در ذهن حافظ گذشته است و از طریق شعر او در ذهن ما می‌گذرد نشود، کاری اگر نه عبث اما کم حاصل است. چنین شرحی را می‌توان چنانکه برای حافظ، برای اغلب شاعران فارسی زبان دیگر هم نوشت. می‌توان در توضیح لغات و اصطلاحات و نکته‌های عرفانی و ادبی در شعر هر شاعری عیناً همان مطالب نوشته شده دربارهٔ شعر حافظ را تکرار کرد و شرح را چندان که ممکن است بسط و تفصیل داد. بخش اعظم بعضی از شروحی که بر حافظ نوشته‌اند واقعاً کاری اگرنه عبث اما غالباً بی‌فایده است. نوشتن تمامی ابیات شعرهای حافظ به نثر باصطلاح ساده و روان که حتی گاهی این نثر ساده و روان به سادگی و روانی خود بیت که نیست هیچ، بلکه گذشته از ناروانی، اشتباه و حاکی از عدم درک روابط دستوری کلمات هم هست، کدام ارزش مخفی شعر حافظ را آشکار می‌کند؟

اگر نگویم همه، حداقل بسیاری از غزلهای حافظ دارای ساختی درونی است که طرح آن از حادثه‌ای که در ذهن حافظ تحت تأثیر انگیزهٔ عاطفی خاصی در لحظهٔ خلق شعر ایجاد شده، شکل و نما گرفته است. مهمترین فرق شعر حافظ با شعر دیگر شاعران گذشتهٔ ایران، یکی همین ساخت ذهنی یا درونی آن است که نه تنها

در طول یک بیت بلکه در کل یک غزل نیز اغلب قابل درک است؛ و دیگر، حفظ ابعاد و عناصر هر چه بیشتر از حادثهٔ ذهنی در طول یک بیت و در حجم یک غزل است. حادثهٔ ذهنی حافظ به سبب عدم وابستگی تعصب‌آمیز به یک جهان‌بینی خاص، و به سبب درک واقع‌بینانهٔ او از انسان به منزلهٔ موجودی میان فرشته و حیوان، و به سبب حساسیت و دلمشغولی به هیجانات و احوال روحی ناشی از درک این موقع و مکان برزخی، و نیز به سبب برخورداری وسیع از تجربه‌های زندگی و میراث و غنای فرهنگی، هم بسیار متنوع‌تر و رنگارنگ‌تر از دیگر شاعران فارسی زبان است و هم گسترده‌تر و سرشارتر؛ و این سبب می‌شود که معنی تنها در نهایت تراکم در ظرفِ تنگ یک غزل امکان گنجیدن پیدا کند. نتیجه آن است که هم حجمِ واقعی معنی در کوچکی ظرف از نظر پنهان می‌ماند، و هم طرح واقعی و طبیعیِ آن در تنگی ظرف می‌شکند و در هم می‌ریزد. درست به همین دلیل است که در شعر حافظ به جای آن که برحسب عادت به اندازه‌ای که می‌بینیم دریابیم، بسیار بیش از آنچه می‌بینیم احساس می‌کنیم. اگر حافظ مثل مولوی به جای جا دادن چکیده و فشردهٔ مجموعهٔ تداعی‌های خود در ظرف تنگ یک غزل، آنها را در شکل رها و گسترده‌اش، در بستر وسعت‌پذیر و پرشاخ و شعبهٔ مثنوی جاری می‌کرد، به جای چهارصد، پانصد غزل ــ که اگر حافظ خود جامع دیوان خویش بود تعداد قابل توجهی از آنها را نیز حذف می‌کرد ــ حالا مثنوی معنوی دیگری با چند ده هزار بیت داشتیم. دیوان حافظ یک مثنوی بسیار فشرده است؛ تصویر سرگذشت پرماجرایِ روحیِ انسانِ ایرانی بر صفحه‌ای مثلاً به وسعت پشت یک ناخن است. چنین تصویری بناچار چنان خُردنمون می‌شود که دیدن بسیاری از گوشه کنارها و صحنه‌های آن از چشم عادی و سطحی‌نگر پنهان می‌ماند و نقاش را نیز تمهیدات بسیار می‌بایست تا بتواند از عهدهٔ آن برآید. حافظ برای تعهد این مهم یعنی گنجاندن حجم وسیع معنا در ظرف تنگ غزل ظرایف و دقایق گوناگونی به کاربسته است که انواع ایهام و تناسب، به سبب مایه‌ها و زمینه‌های قبلی آن در شعر فارسی، در آن زودیابتر است اما بیگمان دایرهٔ تنوع این دقایق و ظرایف هم بسیار متنوع و هم گهگاه سخت بدیع و باریک و پنهان است. ترس از متهم شدن به خیالبافی و شیوهٔ

غیرعلمی نباید مانع از کوشش برای کشف و اظهار ظرایف هنری شعر حافظ گردد. چنین ترسی نه تنها مانع کشف و اظهار دقایق مکتوم در شعر حافظ می‌گردد، بلکه راه خطرکردن و غوطه‌ور شدن در شعر وی را نیز سدّ می‌کند. طریق سلامت جستن در برخورد با شعر حافظ خود یکی از عوامل پدید آمدن شروحی محدود به شرح لغات و اصطلاحات و تلمیحات و صنایع ادبی مشهور، و به نثر ساده و روان نوشتن تمامی بیتهای شعر حافظ است و احیاناً کوششی برای حل اشکال چند بیت مشهور پیچیده، و فروهشتن بسیاری از بیتهای ساده‌نمونِ محتاجِ شرح و تفسیر. من واقعاً هنوز پاسخی برای مشکلات اصلی شعر حافظ در شروح موجود ــ که بخصوص در سالهای اخیر و در بازار گرم حافظ‌شناسی گل کرده‌اند ــ پیدا نمی‌کنم.

مشکل شعر حافظ تنها محدود به‌دست و پا کردن معنی قانع‌کننده یا موجه‌نماتری برایِ مثلاً بیت: «ماجراکم کن و باز آکه مرا مردم چشم / خرقه از سر به در آورد و بشکرانه بسوخت»، و یا «پیرما گفت خطا بر قلم صنع نرفت...»، نیست. مگر در شعر حافظ مشکلاتی از این دست چندتا هست که حل شدن یا نشدن آن چیزی بر قدر حافظ بیفزاید و یا از ارج وی بکاهد؟

شاید آنچه مهمتر می‌نماید، آن باشد که مثلاً دریابیم وقتی حافظ غزلی را با دو بیت زیر شروع می‌کند.

صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد　　**ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد**

آن که یک جرعه می از دست تواند دادن　　**دست با شاهد مقصود در آغوشش باد**

چطور می‌شود که بعد بیت «پیرما گفت خطا...» را به دنبال آن می‌آورد؟ و بعد هم بیت‌های دیگر را؟ اگر رابطهٔ این بیت با بیت‌های دیگر خواه قبل و خواه بعد، کشف یا روشن نشود یا حداقل از دید شارح توجیه و توضیح نشود، هر معنایی که برای «پیرما گفت...» قائل شویم، معنایی معلق و پادرهواست. یک غزل، آنهم غزل حافظ ــ که دیگر همه او را به‌عنوان شاعر به‌معنی حقیقی و حتی امروزی کلمه قبول داریم ــ که مجموعه‌ای از کلمات قصار نیست که به‌طور مستقل هر بیتش را توضیح و تفیسر کنیم. اگر مجموعهٔ ابیات یک غزل نمودار تجربه، یعنی موج انگیزه‌هائیست که به اقتضای وضعی خاص از ذهن وی گذشته است، که پاره‌پاره کردن آن و هر پاره

را برحسب رابطهٔ مشخص و انعطاف‌ناپذیرِ دال و مدلولیِ زبانی معنی و تفسیر کردن، عملاً کاری جز درهم ریختن نمودار و ویران‌کردن شعر چیز دیگری نیست؛ و اگر نیت حافظ بیانِ اندیشه‌ای از پیش معلوم است، که معانی اجزاء در سطح وظیفهٔ طبیعی زبان ــ که چیزی جز انتقال معنی و پیام نیست ــ باید توالی و پیوند منطقی داشته باشند و توضیح معانی پراکندهٔ مستقل از یکدیگر تهی کردن شعر از معنی پیش اندیشیده است. «نظم پریشانی» هم که حافظ در غزلی در ارتباط با شعر خود به آن اشاره می‌کند، حکایت از نظم باطن در عین پریشانی ظاهر دارد. منظور اصلی وی از «نظم» در این ترکیب متناقض نما نباید شعر باشد بلکه به نظر می‌رسد که همان نظام و ساختار پنهان و باطنی شعر اوست که به ظاهر آشفته و بی‌ربط و پیوند می‌نماید. ترکیب اضافی «نظم پریشان» ــ که به ظاهر جمع اضداد است ــ در کلام هم، چنانکه در عالم خارج، فاقد مصداق و معنی است مگر آن‌که یا یکی از دو ضد را به معنایی بگیریم که رابطهٔ ضدیت میان دو جزء ترکیب از میان برخیزد و یا هر یک از ضدین را در ساختی متضاد با دیگری در نظر آوریم تا تضاد زمینه سبب ارتفاع ضدیت میان ضدین شود. یعنی «نظم» را به باطن شعر و «پریشان» را به ظاهر شعر نسبت دهیم. حافظ نمونه‌های دیگری از این ترکیبهای شطح‌آمیز دارد چنانکه پیر محبوب و آرمانی او «پیر میخانه»، «پیر میکده»، «پیر میفروش» یا همان «پیر مغان» مشهور هم نوعی دیگر از همین جمع اضداد است؛ به شرط آن‌که «پیر» را دارای همان بار معنوی و فرهنگیی بدانیم که در عرفان اراده می‌کنند و «مغ» را نیز در همان معنی کافر و نامسلمان در نظر آوریم که بعد از اسلام پیدا کرده است. طبیعی است چنان «پیر»ی نمی‌تواند با «مغان» نسبتی داشته باشد مگر آن‌که مصداق و مدلول «پیر مغان» را از نظر سجایا و خصلتهای نیک و بایستهٔ باطنی، «پیر» و از نظر اعمال خلاف شرع و ناپسند ظاهری «مغ» بدانیم که در این صورت «پیر مغان» مظهر مخالفت با ریا و تفسیر موجزی از تجسم یک ملامتی سالوس ستیز خواهد شد که مغ می‌نماید و در حقیقت پیری است روحانی.

اگر چه بخشی از غزلهای حافظ را اصل حیاتیِ انفعالی نفسانی وحدت می‌بخشد، و پیوند و هماهنگی میان ابیات، پیوندی عاطفی است و نه معنایی، اما

در بسیاری از غزلهای وی این پیوند عاطفی با پیوند معنایی ملازم است و اگر چه به ظاهر می‌نماید که میان همهٔ ابیات یا هر چند بیت با یکدیگر ارتباطی نیست اما در حقیقت میان همهٔ ابیات پیوند و نظمی باطنی حاکم است که کشف آن در گرو فعالیت ذهنی خواننده است. به عبارت دیگر اگر در گروه اول عاطفه‌ای واحد و مشترک بیتهای غزل را همساز و همنوا می‌کند تا خواننده را در جوّ روحی واحدی قرار دهد که وضع عمومی غزل مقتضی انگیزش آن است، در گروه دوم همراه این جوّ روحی، خواننده در شبکه‌ای از معانی پراکنده اسیر و متحیّر می‌گردد که پیوند معنایی غریب و مبهمی را در میان آنها حس می‌کند و دریافت کلیت این معنی در مجموعه‌ای همخوان و نظامدار، منوط به تحلیل و تأویلی می‌گردد که ذهن خواننده به یاری متن شعر از شعر به عمل می‌آورد. در سایهٔ این فعالیت ذهنی و تخیلی خواننده و تأویل پریشانی ظاهر به نظم باطنی است که مثلاً می‌توان بیت «مرا در منزل جانان چه امن و عیش چون هر دم / جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها» را از نظر معنایی به دیگر ابیات اولین غزل دیوان حافظ پیوند داد. موفقیت در چنین پیوندی خواه با جهت رسیدن به نیت شاعر ــ اگر بفرض چنین نیتی منظور بوده است ــ موافق باشد یا نباشد، هم لذت درک وحدت عاطفی و معنایی اثر را ممکن می‌کند و هم لذت شرکت در خلاقیت شعر را به خواننده می‌چشاند. صرف‌نظر کردن از تفسیر و تأویل این بیت به بهانهٔ وضوح معنی و یا تفسیر و تأویل آن همچون بیتی با استقلال معنایی و بی‌ارتباط با طیف معنایی دیگر ابیات، چشم‌پوشی از حادثه‌ایست که در ذهن حافظ اتفاق افتاده است و غزل نمودار آن است و چنین تفسیر و تأویلی عملاً حذف کارکرد زیبایی شناختی شعر و نفی موجودیت آن است.
مشکل شعر حافظ، مشکل لغوی یا بلاغی یا پیچیدگی ساخت نحوی بعضی از ابیات آن نیست. این مشکلات در شعر انوری، خاقانی، نظامی و بسیاری از دیگر شاعران فارسی زبان و نیز در همهٔ نمونه‌های نثر مصنوع و فنی به‌مراتب از شعر حافظ بیشتر است. مشکل شعر حافظ این نیست که مثلاً رابطهٔ یوسف و پیراهن او و برادرانش را با رجوع به داستان حضرت یوسف روشن کنیم، مشکل آن است که رابطهٔ معنایی و به تبع آن عاطفی بیت زیر را در غزلی به مطلع «آنان که خاک را به نظر

کیمیا کنند»، با سایر ابیات دریابیم:

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم ترسم برادران غیورش قبا کنند

پیداست تلمیحاتی نظیر این را در دیوان اکثر شاعران می‌توانیم پیدا کنیم. توضیح این تلمیح اگر مقدمهٔ بیان علت حضور آن در حادثهٔ ذهنی حافظ و معانی مکتوم در آن در طرح و شبکهٔ نظام معنایی جدید که مبتنی بر نظام معنایی زبان طبیعی به‌عنوان ابزار انتقال معنی است، نگردد، هیچ فایده‌ای در تفسیر و تأویل شعر حافظ نخواهد داشت. اگر برشی از داستان حضرت یوسف در سطح نظام نخستین دلالتی زبان ارجاع به واقعه‌ای تاریخی ـ اساطیری در گذشته‌ای دور دارد، در سطح نظام ثانوی دلالتی زبان که فاقد جنبهٔ ارجاعی معهود در زبان طبیعی است حاوی چه پیامی می‌تواند در ارتباط با پیامهای دیگر مطرح در غزل باشد؟ یوسف و پیراهن و برادرانش با هم و با حافظِ در مقام یعقوب ایستاده در شبکهٔ جدید معنایی چه نسبتی دارند و نماینده چه مفاهیمی هستند؟

اما آنچه بعد از این خواهد آمد در واقع بسط و تفصیل همین حرف‌هاست و کوشش برای یافتن پاسخ‌ها. مایه و زمینهٔ اولیهٔ این حرف‌ها در اصل «درس حافظ» است که هفده، هیجده سال پیش در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه گیلان تدریس کردم و بعد هم در دانشگاه‌های دیگر.

کوشیده‌ام با حفظ چارچوب اصلی آن درس‌ها، مکرراتی را بکاهم و نکاتی جدیدتر را بیفزایم و مآخذ مطالب را حتی‌المقدور بیابم و بنویسم و به‌جای مآخذ قدیمی مآخذ قابل دسترس را بگذارم و به مآخذی که سال‌های بعد تألیف شد، ارجاع و سر و صورتی تازه به آن حرف‌ها بدهم. حاصلش این شد که می‌بینید. اگر بگویم که شرح شعر حافظ مثل عشق از هر زبان که می‌شنوی نامکرر است، هم اشاره به حقیقتی است و هم بیشتر تمهید بهانه‌ای تا دل به چاپ این حرف‌ها راضی شود.

به هرحال من نکوشیده‌ام که تنها شعر حافظ را شرح کنم بلکه ذهنم را به شعر حافظ سپرده‌ام تا شعر او ذهن مرا تفسیر کند. اگر بخشی از ساختار این ذهن را پاره‌ای از همان اجزاء و عناصر و مصالحی ساخته است که هم حافظ وارث بخش

عظیمی از آن بوده است و هم بسیاری از قدما و هم تنی چند از معاصران، تفسیر ذهن من از زبان شعر حافظ با تفسیر و تأویل شعر او بیگانه نیست؛ و نیز اگر بخشی دیگر از ذهن مرا عالمان و حافظ‌شناسان قدیم و جدید پرداخته‌اند، تفسیر این ذهن از طریق شعر حافظ با پاره‌ای از گفته‌ها و تفسیرهای آنان نیز یکسره بیگانه و متفاوت نیست و شاید که طرح و نمای آن تازه‌تر از نکته‌ها و دقایق مندرج در آن باشد. این را گفتم که گفته باشم هم به تقدم فضل و هم به فضل تقدم همهٔ فضلای حافظ‌شناس معترفم. مطمئنم که بزرگان ادب هم که گوششان به تکرار مکررات دیری است تا عادت کرده است، مکررات مرا هم به غمض عین خواهند نگریست.

به این نکته هم اشاره کنم که در خلال بحث گاهی به مناسبت به تأویل اجمالی یا تفصیلی بعضی غزل‌ها پرداخته‌ام. این تأویل‌ها و از جمله تأویل مفصل غزل اول برای آن بوده است تا ضمن گواهی بر صحت حرف‌ها نمونه‌ای باشد تفصیلی در جهت آنچه که در مقدمه و متن طرح کرده‌ام. آنچه از تداعی‌ها که مثلاً بر مدار غزل اول به گردش درآمده است، خواه از غزل‌های دیگر حافظ و خواه بیرون از شعر حافظ، سببْ سازش شعر خود حافظ بوده است؛ و هم شعر اوست که مطالب را هدایت کرده است و به این شکل طرح و جهت داده است. بنابراین اگر مثلاً کلمهٔ «اول» در اولین بیت غزل اول، میثاق الست، و میثاق الست، موضوع بار امانت الهی را به خاطر آورده است، و امانت الهی مرا به موضوع نافرمانی آدم و تبعید وی از بهشت کشانده است ـ که دیگران نیز از نظرگاهی دیگر به‌آن توجه کرده‌اند* ـ و دربارهٔ هرکدام و پیوند آنها با یکدیگر مطالبی در آنجا و نیز در بخشی از کتاب پیش کشیده‌ام، اسباب و انگیزه‌اش تأمل در شعر حافظ بوده است. بدون تأمل در شعر او و بدون هدایت شعر او بی‌تردید تفسیر موضوع امانت الهی و پیوند آن با متداعی، به همین راهی نمی‌رفت که رفته است.

توضیح واضحات است که اگر بگویم رشته‌های تداعیهایی که همین غزل اول‌که گویی خود نمای مختصر شده‌ای از شعرهای حافظ است ـ در ذهن خواننده پدید می‌آورد، تا چه مایه دور و دراز و متنوع و متعدد است؛ و این خود سبب می‌شود که

---

* بیشتر از دیگران، داریوش آشوری در کتاب *هستی‌شناسی حافظ*.

بناچار رهایی از کلاف این تداعیها را قطع و بست‌هایی صورت بندد. بعضی از این تداعیها نیز البته مشهورتر و تکراری‌تر از آن است که به دنبال کردن و تکرار بیرزد اما به هر تقدیر اقتضای حال مخاطبان و کلاس درس توضیح و تکرار آنها را سبب شده است. اگر این تأملات که به هرحال از خوانده‌های پراکندهٔ سالیان رفته جدا نیست کلمه‌ای چند بر مجموعهٔ عظیم حافظ‌شناسی بیفزاید سبب سرور حقیر خواهد شد و اگر نه، چه توانم کرد جز عرض پوزش و اظهار شرمندگی!؟

در پایان این مقدمه لازم می‌دانم از استاد ارجمند خانم دکتر مریم مشرف که این نوشته را با دقت تمام خوانده‌اند و از غلط‌ها پیراسته‌اند و وقت زیادی صرف آماده کردن آن برای چاپ کرده‌اند، و نیز ویراستار دانشمند و دقیق‌النظر جناب آقای کمال اجتماعی جندقی که در تصحیح نمونه‌ها و تهیهٔ فهرست‌های کتاب و تذکر اشتباهات با دقت و احساس مسؤولیت تمام با بنده همکاری کرده‌اند، صمیمانه تشکر کنم.

تقی پورنامداریان

۸۱/۱۱/۲۸

معنی و زمینه‌های آن
در جهان شعر حافظ

الف. شخصیت حافظ و مقام برزخی انسان

اگر بخواهم پیش از هر شرح و تفصیلی، شعر حافظ را معرفی کنم، تصورم چنین است: شعر حافظ تعبیر و تصویر موجز حادثه‌هایی است که تحت تأثیر انگیزه‌های بیرونی و عینی و یا انگیزه‌های درونی و ذهنی، در ذهن انسانی که به مقام برزخی خویش در میان حقیقت و واقعیت شعور بالفعل، و به حفظ تعادل انسان در این مقام اصرار دارد، برانگیخته می‌شود.

براساس این تعریف، صورت و معنی شعر حافظ را نمی‌توان به دقت تجزیه و تحلیل کرد مگر آن که ابتدا نظرگاه حافظ را نسبت به انسان و تقدیر و جایگاه در عالم هستی دریابیم و ساختار و متاع‌البیتِ ذهنی را که سبب‌ساز چنین نظرگاهی است بازشناسیم و آنگاه عناصر اصلیِ تکوین بخشِ حادثه‌ای را که تحت تأثیر انگیزه‌های گوناگون، در چنین ذهنی ایجاد می‌شود نشان دهیم و سرانجام با بررسی تعبیر و تصویر حافظ از این حادثه، هنر وی را ارزیابی کنیم.

شعری که زائیدهٔ جبر نیاز روحی شاعر است و نه محصول احتیاجات روزمره در حیطهٔ نام و نان، از تمامیت ذهنیت آگاه و ناآگاه شاعر جدا نیست. بنابراین شعر حقیقی تصویری مبهم اما حقیقی از روحیه و جهان‌نگری شاعر است که نظرگاههای اندیشیده و نیندیشیدهٔ او را نسبت به عالم و آدم و هستی جهان و انسان فاش می‌کند. افشای این روحیات و نظرگاهها در بیانِ ناگزیر و پنهان ـ آشکارِ شعر، به معنی افشای شیوهٔ سلوک و زیست عملی شاعر در زندگی روزمره و در میان مردم نیست. شعری که بی‌اختیار شاعر او را غافلگیر می‌سازد و جبر حضور عینی بخشیدن به خویش را بر شاعر تحمیل می‌کند، به طوری که موقتاً از زندگی آگاه و عادی و نیازهای ملازم آن، گسسته می‌شود، زندگی و سلوکِ عملیِ شاعر را تنها می‌تواند کتمان کند نه آشکار. بنابراین از بعضی اشارات صریح به گوشه‌هایی از تاریخ زندگی حافظ که بگذریم و البته ربطی به شیوهٔ گذران و سلوک زندگی روزمره و معمول حافظ ندارد، به‌دست دادن شیوهٔ زندگی شاعر با توجه به ابیاتی از شعر او در محدودهٔ دلالت یک بُعدی کلمات به مدلول‌های معین و قراردادی چنان‌که در زبان علم و زبان روزمره، تصویری ناپذیرفتنی و گاه ناممکن از شاعر به نمایش درمی‌آورد که در فضای باور و جامعه نمی‌گنجد. کافی است به دو گروه ابیات زیر دقت کنیم:

- **عشقت رسد به فریاد گر خود بسان حافظ — قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت*.**
- **حافظا در کنج فقر و خلوت شبهای تار — تا بود وردت دعا و درس قرآن غم مخور.**
- **من به سرمنزل عنقا نه به خود بردم راه — طی این مرحله با مرغ سلیمان کردم.**
- **صبح خیزی و سلامت‌طلبی چون حافظ — هرچه کردم همه از دولت قرآن کردم.**
- **هر گنج سعادت که خدا داد به حافظ — از یمن دعای شب و ورد سحری بود.**
- **دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند — وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند.**
- **بیخود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند — باده از جام تجلیّ صفاتم دادند...**

---

* ابیات حافظ در این نوشته از چاپ محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی نقل شده است. در موارد لازم به ضبط چاپ‌های دیگر، اشاره کرده‌ایم. از ابیاتی که در متن آمده است، آن‌ها که به مأخذ ارجاع نشده، ابیات حافظ است.



- گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر / مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد.
- من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم / اینم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد.
آن شد ای خواجه که در صومعه بازم بینی / کار ما با رخ ساقی و لب جام افتاد.
- ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ / مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد.
- حافظ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد / از سر پیمان گذشت با سر پیمانه شد.
- دو یار نازک و از بادهٔ کهن دومنی / فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی
من این مقام به دنیا و آخرت ندهم / اگر چه در پی‌ام افتند هر دم انجمنی.
- رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار / دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود
در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن / سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود.
- توبه کردم که نبوسم لب ساقی و کنون / می‌گزم لب که چرا گوش به نادان کردم.

با توجه به ابیاتی که نقل کردیم و در دیوان حافظ می‌توان نمونه‌های دیگر نیز از هر نوع به‌دست داد، حافظ را آدمی می‌بینیم که از یک طرف حافظ قرآن است، دعا و درس قرآن ورد شبهای خلوت اوست، به راهنمایی مرغ سلیمان به سرمنزل عنقا رسیده است، هرگنج سعادت را به یمن دعای شب و درس سحری خدا به او عطا کرده است و در نابترین تجربهٔ عرفانی مست از شعشعهٔ پرتو ذات و تجلی صفات شده است؛ و از طرف دیگر از مسجد به خرابات، از صومعه و خانقاه و خلوت‌نشینی به میخانه می‌رود و سروکارش با لب جام و رخ ساقی سیمین‌ساق است؛ در شب قدر صبوحی می‌کند، از اینکه توبه کرده است لب ساقی را نبوسد، پشیمان و لب‌گزان خود را ملامت می‌کند و آرزویش دو من بادهٔ کهن است و دو یار نازک و گوشهٔ چمن... چنین شخصیتی با این رفتار عجیب و غریب که حتی نیمه‌های شب هم معشوق خوی‌کرده و خندان‌لب و مست در کنج خرابات به سراغ او می‌آید، در شرایط اجتماعی قرن هشتم هجری، شیخ و زاهد و مفتی و محتسب و صوفی را هم به صورگوناگون به نیش زبان می‌آزارد و دست آخر، ظاهراً سرزنده هم به گور می‌برد.

ما برای پیدا کردن ابیاتی که چنین شخصیتی را از نظر سلوک اجتماعی نشان

می‌دهد، حتی لازم نیست که غزل‌های کل دیوان را بررسی کنیم، چنین چهره‌ای را حتی در یک غزل هم گاهی می‌توان ملاحظه کرد. به سبب غیرعادی بودن چنین شخصیتی است که گهگاه کوشیده‌اند با تقسیم فرضی دورهٔ زندگی حافظ مثلاً به سه دورهٔ جوانی و ایام عشرت، و دورهٔ سلوک عرفانی و میانسالی، و دورهٔ پیری و رسیدن به یک جهان‌بینی و اندیشه، مسألهٔ تناقض حرفها و نیز سلوک اجتماعی او را حل کنند[1]. اگر شعرهای حافظ تاریخ سرایش داشت شاید می‌شد از این طریق به جایی رسید. اما متأسفانه نه ما می‌توانیم تاریخ غزلهای حافظ را تعیین کنیم و نه غزلهای او از روی مضمون و سبک امکان طبقه‌بندیِ موضوعیِ مطمئن و تاریخی را فراهم می‌آورد. بخصوص که در غزلهای متعدد می‌توان تناقض مورد بحث را حتی در طول یک غزل مشاهده کرد. من فکر می‌کنم که اگر غزلهای حافظ دارای تاریخ هم بود، نمی‌شد این تناقض را حل کرد هر چند فایده‌های متعدد دیگری بر آن مترتب بود. هر فرضی را که به استناد شعرهای حافظ دربارهٔ شیوهٔ زندگی واقعی و اجتماعی او پیش می‌کشیم شعر خود حافظ آن را نقض می‌کند. آیا واقعاً می‌توان از بیت زیر نتیجه گرفت که عاشقی و رندی و نظربازی و مناسبات و ملازمات آن به دوران جوانی حافظ مربوط است؟

حافظ چه شد ار عاشق و رندست و نظرباز　　　بس طور عجب لازم ایام شبابست

اگر پاسخ این سؤال مثبت باشد، در این صورت دربارهٔ بیتهای زیر چه باید بگوییم که در یکی سخن از باده نوشی حافظ بعد از چهل سالگی است و در دیگری به ادامهٔ آن تا چهل سالگی و لابد بعد از آن است؟

- **چل سال رنج و غصه کشیدیم و عاقبت　　　تدبیر ما به‌دست شراب دوساله بود.**
- **چل سال رفت و بیش که من لاف می‌زنم　　　کز چاکران پیر مغان کمترین منم**
  هرگز به یمن عاطفت پیر می فروش　　　ساغر تهی نشد ز می‌صاف روشنم.

آیا از مسجد به خرابات افتادن دلیل آن می‌شود که از نظر زمانی به خرابات رفتن حافظ بعد از دورهٔ مسجد رفتن او اتفاق افتاده باشد؟

من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم　　　اینم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد

در این صورت بیت زیر عکس آن را ثابت می‌کند:

یاد باد آن که خرابات‌نشین بودم و مست   وآنچه در مسجدم امروز کم‌است آنجا بود

البته من قصد آوردن نمونه‌های متعدد را ـ که در دیوان بسیار است ـ ندارم و فکر می‌کنم همین قدر هم کفایت است که نشان دهد از روی شعر حافظ نمی‌توان شیوهٔ زندگی اجتماعی او را تعیین و ترسیم کرد و علتش هم همانطورکه متذکر شدم آن است که شعر حافظ انعکاس مستقیم زندگی روزمره و واقعی او نیست بلکه انعکاس غیرمستقیم زندگی و تجربه در حیات روحی و نفسانی، یعنی اندیشه‌ها، خیال‌ها، وسوسه‌ها و واقعه‌ها و حوادثی است که در ذهن او در مقام انسان، یعنی مخلوقی در برزخ فرشته و حیوان، اتفاق می‌افتد. زمینه و اساس اختلاف و تمایز شعر حافظ با شعر دیگران هم از نظر معنی و هم از نظر صورت، دقیقاً ناشی از این است که او در مقام عدل انسانی از احوال روحی انسان در این مقام تعبیری شاعرانه و چشمگیر به‌دست می‌دهد ضمن آن که شخصیت خود او نیز برای ما ناشناس است. به همین سبب «حافظ» بودنِ حافظ در محفلی و «دُردی‌کش» بودنِ وی در مجلسی، تنها در شعر او واقعیت دارد و یک شوخی ناشی از خلق صنعت است در زبان شعر، که انعکاسی در عالم واقع ندارد هرچند از آن متأثر است.

حافظم در محفلی دردی‌کشم در مجلسی   بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

بی‌تردید حافظ یگانه کسی نیست که این مقام برزخی انسان را کشف کرده است و یا دربارهٔ آن سخن گفته است. دین اسلام و فلسفه و عرفان اسلامی این مقام برزخی انسان را که هر کس با تأمل در احوال نفسانی خویش می‌تواند دریابد، به منزلهٔ اصل موضوعه خویش پذیرفته‌اند و به صور گوناگون به تحلیل و تفسیر آن پرداخته‌اند و به اشکال مختلف به تصویر رفتار و شیوهٔ زیستِ ناشی از تأکید بر یکی از دوسوی این مقام و توضیح نتایج حاصل از آن دست یازیده‌اند و براساس آن احکام، و اوامر و نواهی دینی و حکمت عملی خود را طرح و نظام بخشیده‌اند.

در فرهنگ اسلامی ما بر این مقام برزخی همه جا تأکید شده است و این تأکید ناشی از داستان خلقت آدم در قرآن مجید است. در قرآن کریم آمده است که

خداوند قالب انسان را از گل می آفریند: «اِنّی خالِقٌ بَشَراً مِن طینٍ*» و از روح خود در او می‌دمد که به سبب آن مسجود فرشتگان می‌شود: «فَإذا سَوّیتهُ وَ نَفَخْتُ فیه مِنْ رُوحی فَقَعوا لَهُ ساجِدینَ**»

در همین آیات به مقام برزخی انسان اشاره‌ای صریح وجود دارد. انسان از یک طرف روحانی و آسمانی است و از طرف دیگر جسمانی و زمینی. چنین مقام و مرتبه‌ای انسان را هم از آسمانیان روحانی و هم از زمینیان جسمانی متمایز می‌کند. در حدیثی از حضرت علی علیه‌السلام نیز به این مقام برزخی انسان که او را موجودی در میان فرشته و حیوان قرار می‌دهد اشارهٔ صریح رفته است: «اِنَّ اللّهَ رَکَّبَ فِی الْمَلائِکَةِ عَقلاً بِلاشَهوَةٍ وَ رَکَّبَ فی بَنی آدَمَ کِلَیْهِما فَمَنْ غَلَبَ عَقْلُهُ شَهْوَتَهُ فَهُوَ خَیْرٌ مِنَ الْمَلائِکَة و مَنْ غَلَبَ شَهْوَتُهُ عَقلَهُ فَهُوَ شَرٌّ مِنَ الْبَهائِمِ[۲]» مولوی ضمن تفسیر و ترجمهٔ این حدیث به این نکته اشاره می‌کند که آسودگی و آرامش فرشتگان و حیوانات ناشی از تک بُعدی بودن خلقت آنان و رنج و عذاب انسان در این جهان ناشی از دو بُعدی بودن خلقت او و مقام برزخی او در میان حیوان و فرشته است:

در حدیث آمد که یزدان مجید — خلق عالم را سه گونه آفرید
یک گُرُه را جمله عقل و علم وجود — آن فرشته است و نداند جز سجود...
یک گروه دیگر از دانش تهی — همچو حیوان از علف در فربهی...
این سوم هست آدمیزاد و بشر — نیم او افرشته و نیمیش خر...
آن دو قوم آسوده از جنگ و خراب — وین بشر با دو مخالف در عذاب[۳]

ابن عربی نیز می‌گوید انسان برزخی میان نور و ظلمت است[۴]. و پیشتر از مولوی و ابن عربی، نجم‌الدین رازی ضمن اشاره به این مقام برزخی انسان، حکمت این دوگانگی وجود را چنین توضیح می‌دهد: «و حکمت در آن که قالب انسان از اسفل‌السافلین و روحش از اعلی‌علیین است آن است که چون انسان بار امانت معرفت خواهد کشیدن می‌باید که قوت هر دو عالم به کمال او را باشد».[۵] عطار نیز

* سورهٔ ۳۸، آیهٔ ۷۱
** سورهٔ ۳۸، آیهٔ ۷۲

آدمی را به سبب دارا بودن همین دو جنبهٔ بلند و پست اعجوبهٔ اسرار می‌شمارد*.

این مقام برزخی انسان که به تبع قرآن، همهٔ عرفا به آن اشاره کرده‌اند، هم اساس پرسش‌ها و جستجوی پاسخ‌هایی دربارهٔ علت آن و هم چگونگی وظیفهٔ انسان در این جهان شده است. واقع گرایی دین سبب اعتبار نهادن دین به هر دو سوی این مقام با رعایت اعتدال، و یا به عبارت دیگر قبول واقع‌بینانهٔ مقام عدل انسانی شده است و آرمان‌گرایی عرفان‌سبب ترجیح آن‌سوی این مقام ـ که مقام فرشتگی‌است ـ بر سوی دیگر این مقام ـ که مقام حیوانی و نیازهای طبیعی و جسمانی است ـ گردیده است. پیداست که غفلت از حقیقت یا بُعد الهی وجود انسان منجر به نفس‌گرایی و غلتیدن در دیگر سوی این مقام و استغراق در علایق و لذت‌های مادی و زمینی خواهد شد. ابوحامد محمد غزالی به این نکته که روح، علوی و ربانی و جسم، خاکی و سفلی است اشاره می‌کند و می‌نویسد: «بدان که آدمی را به بازی و هرزه نیافریده‌اند... و اگرچه کالبد وی خاکی و سفلی است، حقیقت روح وی علوی و ربانی است و اسفل‌السافلین وی آن است که در مقام بهایم و سباع فرود آید و اسیر شهوت و عضب شود و اعلی علیین وی آن است که به درجهٔ ملک رسد چنانکه از دست شهوت و غضب خلاصی یابد».[۶] در سخن غزالی به فروگذاشتن جنبهٔ حیوانی از وجود انسان سفارش می‌شود که چنین سفارشی در عرفان عمومیت دارد.

حافظ ترجیح یکی از از این دو جنبه وجود برزخی انسان را برطرف دیگر نمی‌پذیرد. اگر خدا انسان را چنین آفریده است که میان فرشته و حیوان باشد و طبیعت برزخی او ایجاب می‌کند که هر دو جنبهٔ وجود او اعتبار داشته باشد، پس نمی‌توان سرزدن گناه از او را عیب شمرد و نکوهش کرد. این اندیشهٔ حافظ که هم نتیجهٔ ایمان او به کیفیت آفرینش انسان براساس قرآن است و هم نتیجه‌گیری طبیعی و منطقی از این آیات، علی‌رغم منطقی بودنش در فرهنگ عمومی ما تازگی دارد.

---

* منطق‌الطیر، ص ۱۲:

جان بلندی داشت تن پستی خاک	مجتمع شد خاک پست و جان پاک
چون بلند و پست با هم یار شد	آدمی اعجوبهٔ اسرار شد

زیرا آنچه اهل شریعت غالباً از این برزخیت مقام انسان نتیجه می‌گیرند و در سخن غزالی هم دیدیم، این است، که انسان باید بکوشد تا از جنبهٔ منفی و حیوانی خود دور شود و به جنبهٔ مثبت و فرشتگی خود بپردازد تا به درجهٔ فرشتگان برسد.

شعر حافظ محصول جهانبینی ناشی از ترجیح یکی از دو سوی این مقام برزخی انسان نیست. توضیح و تفسیر منطقی آن مقام عدل هم نیست. شعر حافظ تعبیر و تصویر احوال روحی انسانِ ایستاده در این مقام است. دوگانگی و تضاد شخصیت حافظ در چشم‌انداز عادت ما، ناشی از یگانگی و خلوص و صمیمیت او در مواجهه با حقیقت ماهیت خویش و انسان است. منع‌ها و حرمتهای گونه‌گون فرهنگی از جمله اسباب و عللی است که ما را بخصوص در گذشته برآن داشته است تا همواره جنبه‌ای از ماهیت وجودی خود را که در عین طبیعی بودن معارض با ارزشهای غالب و پذیرفتهٔ فرهنگی و مذهبی ماست کتمان کنیم. از نظرگاه ما، انسانها یا در آن سوی مقام برزخی انسانی خودند، یا در این سو. عادت فرهنگی ما چنان بوده است که علم و سواد، و تدین و اعتقاد به اصول دینی و اخلاقی و مبانی عملی را لازم و ملزوم یکدیگر بدانیم. اگر چه این ملازمت میان علم و ایمان و عمل چه بسا در زندگی خصوصی همهٔ باسوادان و عالمان وجود نداشته است، حداقل به ظاهر در عمل و زندگی اجتماعی و نیز در سخن چنان می‌نموده که وجود داشته است؛ و اگر در غزل صوفیانه خلاف این می‌نموده است، شخصیت عرفانی گوینده سبب می‌شده است که برای سخن معنی دیگری قائل شویم.

چهره‌ای که حافظ از خود در شعرهایش نشان می‌دهد، چهره‌ای بیگانه با سخن و عادتهای ظاهریِ غالب ماست. هم از این روست که ما بیشتر کوشیده‌ایم که آن بخش از شعرهای او را که در چشم‌انداز اعتقادات و باورداشتهای فرهنگی ما بُعد منفی هستی انسان را افشا می‌کند، به سبب خلاف عادت بودن تفسیر کنیم تا با مقتضیات بُعد مثبت هستی ما همساز گردد. گاهی نیز به اقتضای حال خود او را در این سوی دیگر دیده‌ایم و حضور مفاهیم دینی و عرفانی را در شعر او ندیده گرفته‌ایم و به تفسیر و تأویل آنها به نفع مفاهیم مقابل با آنها پرداخته‌ایم. ما جهان و پدیده‌های مختلف آن را همواره در دو قطب نیک و بد و متضاد تصور کرده‌ایم.

یزدان مقابل اهریمن، ایران در مقابل توران، نور در مقابل ظلمت، خدا در مقابل شیطان، ملکوت در مقابل ملک،... و در عالم صغیر انسانی، روح، نفس مطمئنه، دل در مقابل جسم، نفس اماره و خلاصه بُعد الهی در مقابل بُعد شیطانی.

این دو قطب‌انگاری در عالم کبیر و صغیر که همواره نیز با ترجیح یک قطب بر قطب دیگر همراه است و متأثر از متافیزیک اعتقادی ماست ـ که چه‌بسا از عقیدهٔ افلاطون به دو عالم مُثُل یا حقیقت و عالم مادی یا مجاز سرچشمه گرفته و در فرهنگ و زبان بشری راه یافته و در ماجرای آفرینش انعکاس یافته است ـ و با همان آفرینش آدم آغاز می‌شود و در سراسر فرهنگ ما چه پیش و چه بعد از اسلام همواره حضور آشنایی دارد، سبب شده است که چهرهٔ انسانی که در شعر حافظ نفس می‌کشد برای ما بیگانه و دور از انتظار نماید؛ اگر چه خود را صمیمانه با آن یگانه احساس می‌کنیم. وقتی از دریچهٔ فرهنگ و عادت و توقع رایج درگذشته به شعر حافظ می‌نگریم، توقع داریم که در آن انسانی ایده‌آل و فرشته‌خو ببینیم که نمی‌بینیم؛ اما وقتی از دریچهٔ واقعیتی که در هستی خود احساس می‌کنیم، به انسان شعر حافظ نگاه می‌کنیم، او را کاملاً آشنا و یگانه با خویش می‌بینیم. همانطور که واقعیت در شعر حافظ تبدیل به صورت و ساختاری مجرد از مصادیق واقعی و عینی می‌گردد، ماهیت هستی انسان نیز از عوارض و تظاهرات مناسب با مقتضیات اجتماعی و فرهنگی متوقعِ ما برهنه می‌گردد تا تصویر حقیقی ما را که دوست داریم پنهان کنیم به ما باز نماید. جرأت و شهامت حافظ که بدون بیم از موانع فرهنگی و اجتماعی و بدون رعایت احتیاط به منظور حفظ مقام و موقع دنیوی، حجابهای ریا و تظاهر را از چهرهٔ خود و ما کنار می‌زند تا خود را چنانکه هستیم ببینیم، دلپذیر است. این کشف حجاب روحی، مثل اعتراف به گناه، مثل افشای رازی جانگزا تسلی‌بخش است. به همین سبب ما چهرهٔ حافظ و یا چهرهٔ انسانی را که در شعر حافظ حضور دارد علی‌رغم خلاف عادت و انتظار بودنش، دوست داریم.

انگیزه‌ها و عوامل روانی این دوست داشتن متعدد است و همین تعدد انگیزه‌ها سبب افزایش تعداد دوستداران نیز می‌شود. در واقع چهرهٔ طبیعی انسان در شعر حافظ نه تنها سبب می‌شود که با ابعاد دوگانهٔ خود کسانی را که تعلق خاطر و رغبت

به یکی از دو بُعد انسانی دارند، جذب کند، بلکه در عین حال سبب می‌شود که گروه غالب انسانها که در حد اعتدال در میان این دو بُعد می‌زیند ــ هر چند که بُعد منفی هستی خود را پنهان کنند ــ نیز به این چهره که آیینه‌ای در مقابل آنان قرار می‌دهد، علاقه‌مند شوند. علاوه بر این از آنجا که هم عارف از دغدغه‌ها و وسوسه‌های نفس به کلی فارغ نیست و هم عامیِ مستغرق در لذات دنیوی از اندیشه‌ها و نداهای روحی و وجدانی، هر یک می‌توانند در شعر حافظ آن روی پنهان چهرهٔ خود را هم ببینند و آنچه اقتضای موقعیت اجتماعی و شخصی و زمانی و مکانی رخصت بروز یا زمینهٔ قبول آن را در عالم واقع نمی‌دهد در جهان شعر به عیان مشاهده کنند و آرامش ناشی از افشای راز را تجربه کنند.

خروج از وضع طبیعی و تقید جبری یا اختیاری به یکی از دو بُعد هستی انسان یا با تحمل رنج جسمانی از طریق جهاد با نفس همراه است یا با شماتت وجدانی و اضطراب روحی و روانی. به عبارت دیگر خروج از نفس لوامه و صعود به مرتبهٔ نفس مطمئنه و یا سقوط به مرتبهٔ نفس اماره، خروج از زیستن به اقتضای طبیعت است. این خروج به هر حال مستلزم کتمان بُعد دیگری از هستی انسانی است. همین کتمان علی‌رغم فایده‌ای که ممکن است به ظاهر از نظر اخلاقی و تزکیهٔ روحی داشته باشد، کم و بیش مایه‌ای از ریا و تظاهر را با خود همراه دارد. آن کس که فرصتی برای خویشتن‌اندیشی دارد، به میزان حساسیت خود از این نکته متأثر می‌شود. انسان طبیعی و حقیقی یا «منِ» حاضر در شعر حافظ چون تأکید و ادعایی بر یکی از دو سوی مقام برزخی انسان ندارد، از ریا و تظاهر عاری است.

کانون تأثرات عاطفی حافظ ریاستیزی وی است. شخصیت و ساختار ذهنی و روانی حافظ بیش از هر صفت نبایسته‌ای، نسبت به ریا حسّاس است. گویی نمایشِ تصویر متناقض و در عین حال طبیعی و واقعی «منِ» او ــ که در حقیقت «منِ» ماست ــ در شعرش، خود از همان حساسیت او نسبت به ریایِ ناگزیرِ حاصل از پنهان کردنِ بُعد منفی وجود ما ناشی می‌شود. حافظ در شعرش خود را چنانکه هست می‌نماید تا شایبهٔ هیچ‌ریایی حقیقت‌جویی و صداقت‌گوییِ او را مکدرنکند. چهرهٔ حافظ درشعرش درست همان چهرهٔ «پیر مغان» است که محبوبترین و ارجمندترین

شخصیت شعراوست.

ب. شخصیت‌ها در غزل حافظ: پیر مغان، صوفی، رند...

شراب‌نوشی، عیب‌پوشی

پیر مغان، که با نامهای دیگر مثل «پیر میخانه»، «پیر خرابات»، «پیر دردی‌کش» نیز در شعر حافظ می‌آید، تمثل انسان طبیعی و ایستاده در برزخ میان فرشته و حیوان است که مثل «منِ» شعری حافظ فقط در جهان زبان شعر حافظ وجود دارد و مصداق خارجی ندارد. ترکیب «پیر مغان» با توجه به بار معنایی و فرهنگی «پیر» و «مغان» در واقع جمع اضداد است، و تصویر حقیقی انسان و حقیقت انسان است.

پیر، به معنی انسانِ از تعلقات و وسوسه‌های نفسانی رسته و به کمال معنوی رسیده، تحقق بُعد الهی وجود انسان و به منزلهٔ روح، جزء فرشتگی و نفس مطمئنه است و مغ به معنی غیرمسلمان و کافر و مجوس، و مستغرق در لذات مادی و دنیوی و تعلقات زمینی، تجسّم بُعد حیوانی وجود انسان و به منزلهٔ نفس و جسم، جزء حیوانی و نفس امّاره است. بنابراین پیر مغان نه فرشته است و نه حیوان، مظهر انسان واقعی است. او با آشکارکردن هر دو جنبهٔ مثبت و منفی هستی خود مظهر ریاستیزی است و چنان خود را می‌نماید که هست و این راست نمونی در نام او هم مثل شخصیتش تجسم یافته است.

شیخ صنعان که حافظ از او به نیکی یاد می‌کند، خود یکی از مصادیق فرهنگی پیر مغان است چراکه او نیز ــ بنا بر روایت عطار در *منطق‌الطیر* ــ در عین پیری وکمال به دختر ترسایی دل می‌بازد و بی‌آن که ترسی از مقام و موقع معنوی و اجتماعی خود در میان مریدان داشته باشد، در پای این عشق تا حد سقوط در مرتبهٔ حیوانی و کفر و زندقه پیش می‌رود[۷]. اینکه حافظ با شیخ و زاهد و صوفی و محتسب در می‌افتد و با طعن و تمسخر از آنان سخن می‌گوید به سبب آن است که آنان برعکس پیر مغان که با صداقت هر دو جنبهٔ وجود انسانی خود را آشکار می‌کند، می‌کوشند که به تظاهر به مردم بقبولانند که از وسوسه‌ها و خواهشهای نفسانی رسته‌اند و به نیازهای جسمانی و نفسانی خود توجهی ندارند و از لذائذ دنیوی فارغ‌اند. حافظ به

تجربه دریافته است که چنین ادعایی اگر هم برای معدودی ممکن باشد، به‌طور کلی برای انسانی که با دو بُعد روحانی و جسمانی آفریده شده است به‌طور پیوسته ممکن نیست. حضرت آدم نیز با همهٔ مرتبهٔ قرب و فرشتگی که داشت، حتی در بهشت نتوانست از وسوسهٔ شیطان ایمن بماند و از میوهٔ ممنوعه نخورَد. در عالم شعر حافظ به همین سبب است که پیر مغان در تقابل با همهٔ دین‌فروشان در هر مرتبه و لباسی قرار می‌گیرد. چون او انسان را باور می‌کند و این گروه دیگر انکار. از نظر حافظ باور این به صداقت، و انکار آن، به ریا و سالوس منجر می‌شود.

تصویر انسان در شعر حافظ به تصویر انسان در قرآن شبیه است. انسان بودن و انسان زیستن و رفتار و خلق و خوی بایسته و پسندیده داشتن مستلزم حذف نیازهای طبیعی که به سبب مخالفت با طبیعت و فطرت، به ریا و تظاهر می‌انجامد، نیست. دیوان حافظ سرشار از انتقاد از کسانی است که در خلوت آنگونه نیستند که به ظاهر می‌نمایند. صوفی در شعر حافظ مظهر این تظاهر و ریاکاری و نقطهٔ مقابل رند و خود حافظ است.

صوفی، درویش، سالک و عارف در زبان فارسی در بسیاری موارد همچون کلماتی مترادف به جای یکدیگر به کار می‌روند. از میان این کلمات، حافظ تنها کلمهٔ «صوفی» را در اکثر قریب به اتفاق موارد هدف طنز و انتقاد خود قرار می‌دهد. این بدان سبب است که کلمهٔ صوفی جدا از مصادیق عینی آن، از نظر معنایی مظهر ریاگرایی است؛ درست برخلاف پیر مغان که مصداق عینی ندارد اما از نظر معنایی مظهر ریاستیزی است. مشهورترین و پذیرفته‌ترین وجه اشتقاق کلمهٔ «تصوف» و «صوفی» حاکی از ارتباط آن با کلمهٔ صوف است[8]. بنابراین کلمهٔ «تصوف» به معنی پشمینه‌پوشی و کلمهٔ صوفی به معنی پشمینه‌پوش است. اگر مصادیق حقیقی صوفی باید به اعتبار صفای دل و صفوت‌طلبی، صوفی باشند آنان که فقط به اعتبار جامهٔ ظاهر صوفی‌نمایی می‌کنند، صوفیان دروغین و سالکان متظاهرند. لباسی خاص خواه صوف باشد، خواه دلق و مرقع و خرقه و جامهٔ کبود، حاکی از خودنمایی و روی داشتن به خلق است. آن که روی به حق دارد نیاز به جامهٔ خاص پوشیدن ندارد. در کلمهٔ صوفی این تظاهر و خودنمایی جمع است. بنابراین صوفی

مظهر هر اهل سلوکی است که اهل ریا و سالوس است:

- **صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم — وین نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم**
نذر و فتوح صومعه در وجه می نهیم — دلق ریا به آب خرابات برکشیم.
- **خدا زان خرقه بیزار است صدبار — که صد بت باشدش در آستینی.**

صوفی برخلاف پیر مغان ـ که هیچ جامهٔ خاصی ندارد و هر دو جنبهٔ روحانی و نفسانی وجود خود را آشکار می‌کند و همانطور که واقعاً هست می‌نماید ـ با پوشیدن لباس خاص می‌خواهد به دیگران بفهماند که از وسوسه‌های نفسانی رسته است و از رنگ تعلقات آزاد است. در حالیکه در همین جامهٔ خاص پوشیدن، وسوسهٔ نفس و تعلق خاطر او به جهان که او سعی در کتمان آن دارد، آشکار است. و این ریا و تظاهر چنانکه گفتیم در خود کلمهٔ «صوفی» نهفته است. به هرحال به نظر می‌رسد کلمهٔ «صوفی» در ذهن و زبان حافظ بر مصادیق آن در خارج مقدم است. این کلمه را مثل «پیر مغان» و کلمات بسیار دیگر، حافظ ابتدا در زبان کشف می‌کند تا مظهر مصادیق متعدد و ممکن بیرون از زبان باشد.

انتقاد از صوفیانِ حقیقت فرونهاده و به ظاهر آویخته، در بسیاری از آثار عرفانی وجود دارد. سنایی و عطار و مولوی هم در انتقاد از اهل سلوک، کلمهٔ صوفی را به کار برده‌اند اما در همهٔ این آثار اول شواهد عینی و تجربی وجود دارد و بعد کلمه برای گزارش آن انتخاب می‌شود. در حالیکه در شعر حافظ پیش از آن که شواهد عینی و تجربی و واقعی، شاعر را به گزینش کلمات مناسب برای بیان بکشاند، این زبان و کلمات است که مصالح ساختاری می‌شوند تا آیینهٔ تصویر تجربه‌های موجود و ناموجود و بالقوه و بالفعلی بگردند که ممکن است در هر عصری وجود داشته باشند. وقتی سنایی در بخشی مستقل از کتاب حدیقةالحقیقة به مذمت صوفیان می‌پردازد، واقعیتی را از طریق زبان گزارش می‌کند. این داستان نیز خواه واقعی باشد و خواه ساختگی، بیرون از ذهن سنایی مصداق دارد یا می‌تواند حادثه‌ای واقعی را دربارهٔ صوفی گزارش کند. آنچه برای او مهم است گزارش امری واقع و بیرون از ذهن اوست. به همین سبب، کلمه خود چندان مهم نیست. چنانکه در داستانی که به دنبال مذمت صوفیان می‌آورد کلمهٔ «زاهد» و «صوفی» را همچون دو

کلمهٔ مترادف نقل می‌کند و نیز همانطورکه بخشی در مذمت صوفیان دارد[۹]، قطعه شعری نیز در ستایش صوفیان دارد[۱۰]. مولوی نیز با آن‌که در جایی از مثنوی می‌گوید:

هست صوفی آنک شد صفوت‌طلب — نه از لباس صوف و خیاطی و دب
صوفئی گشته به پیش این لئام — الخیاطة واللواطة والسلام[۱۱]

در بسیاری از جاهای دیگر مثنوی، صوفی را با بار مثبت معنایی آن به‌کار می‌برد[۱۲]. همین حال را هم در آثار عطار و هم در غزلیات و قصائد سنایی و مولوی نیز می‌بینیم و این نشان می‌دهد که کلمهٔ صوفی برای آنان به اعتبار مصادیقش ممکن است بار معنایی مثبت یا منفی داشته باشد. در حالیکه در شعر حافظ، صوفی همه جا به معنی منفی به‌کار می‌رود و نمونه‌ای مثل بیت زیر، هم استثنایی است و هم مضافٌ‌الیه «صومعهٔ عالم قدس» آن را از نمونه‌های دیگر جدا می‌کند:

صوفی صومعهٔ عالم قدسم لیکن — حالیا دیر مغانست حوالتگاهم

برعکس صوفی، در شعر حافظ کلمات درویش، سالک و عارف بار معنایی مثبت دارند زیرا آن ریا و تظاهری که در ذات و سرشت کلمهٔ صوفی نهفته است در این کلمات نیست و این استفادهٔ خاص ازکلمات چنانکه گفتیم ناشی از توجه و تأمل و اندیشیدن در زبان است به‌عنوان مواد و مصالح خود شعر و مقدم بر هر تجربهٔ شخصی.

تمامی تجربه‌های تلخ و شیرین و بایسته و نبایستهٔ تاریخ و فرهنگ ما در زبان ما نهفته است. تجربهٔ ما از جهان تا حد زیادی تجربه‌ای است زبانی. برای آن کس که زبان را عمیقاً می‌شناسد و فرهنگ را نیز، آفرینش در زبان بازآفرینی وجه غالب تجربه‌ها و واقعیتهای عینی همهٔ زمانها نیز هست. انتقاد حافظ از صوفی، هم دلالت بر صوفیان انتقادپذیر عصر او دارد و هم بر صوفی نمایان تمامی تاریخ از زمانهای پیش از حافظ تا هر زمان که مصداق صوفی در تاریخ و فرهنگ ما مصداق خارجی داشته باشد و هم یادآور تمام انتقادهایی است که پیش از او و بعد از او از صوفیان متظاهر و دروغین شده است یا می‌شود. سخن شیخ فریدالدین عطار دربارهٔ امام جعفر صادق (ع) در تذکرةالاولیا و پیش از وی سخن سمعانی درکتاب روح‌الارواح، می‌تواند حافظ را در اختیار کلمهٔ صوفی با بار معنایی منفی راهنمایی کرده باشد و

این خود نیز دلیلی است که نشان می‌دهد توغل حافظ در زبان و فرهنگ چگونه می‌تواند تأمل او را در زبان و آفرینش در زبان برانگیزد و هدایت کند. عطار می‌نویسد:

«نقل است که صادق را دیدند که خزی گرانمایه پوشیده بود گفتند: یا ابنَ رسول‌الله لَیْسَ هذا من زیّ اهل بَیتِک. دست آن کس بگرفت و در آستین کشید. پلاسی پوشیده بود که دست را خلیده می‌کرد گفت: هذا للحق و هذا للخلق».[۱۳]

و سمعانی می‌نویسد:

«خود را در چشم خلق افکندن آسان‌کاری است مردی آن است که خود را از چشم خلق بیفکنی... آن نیلوفر دیده‌ای؟ تصوف از وی باید آموخت، ظاهری با نضارت و باطنی با کسوت خشوع، جامهٔ اندوه کبودی در اندرون و سبزی بیرون. درویش چنان باید که مرقع قلب را پوشاند نه قالب را».[۱۴]

با توجه به آنچه گفتیم، صوفی با بار معنایِ همیشه منفی مثل «پیر مغان» و مثل «منِ» حافظ فقط در شعر حافظ وجود دارد چون بیرون از شعر او «صوفی» ممکن است صوفی صافی باشد یا صوفی ریاکار و متظاهر.

انسانهایی که در شعر حافظ زندگی می‌کنند، دو گروه‌اند. یک گروه آنان که اهل ریا و تزویرند و یک گروه دیگر که صاف و ساده و بی‌ریایند. گروه اول همهٔ کسانی را در بر می‌گیرد که بیرون از شعر حافظ و در عالم واقع می‌خواهند بنمایند که به جنبهٔ جسمانی و نفسانی خود توجه ندارند و فارغ از لذات مادی و زمینی و تعلقات دنیوی‌اند. این گروه همهٔ صوفیان و زاهدان و شیخان و مفتیان و محتسبان و قاضیان و دیگر کسانی ازین قبیل و نیز واعظان را شامل می‌گردد.

می خور که شیخ و واعظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند[*]

وقتی حافظ می‌گوید «چون نیک بنگری» دلالت بر این دارد که به ظاهر تزویری

---

* در حافظ خانلری به جای واعظ، حافظ آمده است. اگر چه ضبط خانلری هم چندان تغییری در معنی منظور نظر ایجاد نمی‌کند و نسبت صفتی به خود در تعریض به دیگران است.

درکار آنان نیست، و به شرط کنار زدن پردهٔ تظاهر و با توجه به سرشت طبیعی انسان است که می‌توان تزویر آنان را دریافت. این خود نشان می‌دهد که با توجه به تصویر ظاهری چهرهٔ حافظ در شعرش نیز نمی‌توان دربارهٔ شیوهٔ زندگی او در میان مردم قضاوت کرد. چنین قضاوتی اگر نه یکسره نادرست، حداقل بسیار مشکوک است. **دربارهٔ رابطهٔ حافظ با شراب و شاهد** نیز باید از همین نظرگاه نگریست. با توجه به توغّل حافظ در قرآن و معارف اسلامی به سختی می‌توان باورکرد که حافظ شراب نوشیده باشد و اهل فسق و فجور بوده باشد و خلاصه طعم گناه را چشیده باشد؛ چراکه تربیت روحی ناشی از چنان آشنایی عمیق با معارف دینی و چه بسا حسن شهرت به‌عنوان یک حافظ قرآن، به زحمت امکان چنین باورداشتی را رخصت می‌دهد*؛ اما با توجه به شعر او نه می‌توان گفت که حافظ شراب نوشیده و طعم گناه را چشیده است و نه می‌توان عکس آن را ثابت کرد.

اینهمه که حافظ از شراب و شاهد و میخانه سخن می‌گوید، گویی برای آن است که حساب خود را از آنان که در حرف انکار شاهد و شراب و ادعای پاکی و طهارت و وارستگی می‌کنند، جدا کند. اصرار آنان در این انکار و ادعا جز توجه آنان به خلق برای برخورداری بیشتر از لذائذ دنیوی نیست. آن که در جلوت و خلوت با حق خالص است نیازی به عرض خلوص در مقابل خلق ندارد. در نفس همین انکار و ادعا ریاکاری نهفته است. حافظ در سخن، آنچه آنان انکار می‌کنند ادعا می‌کند و آنچه آنان ادعا می‌کنند انکار، تا در خیل آن ریاکارانِ قدیس‌نمایِ دنیاطلب قرار نگیرد.

اصرار حافظ در شرابخواری ناشی از اخلاص و صداقت‌جویی و عقیدهٔ او به

---

* این حسن شهرت را می‌توان از مقدمهٔ نخستین جامع دیوان حافظ دریافت: «... و چون از شایبهٔ شبهت و غایلهٔ شهوت مصون و محروس بودند و دست تصرف بیگانه به دامن عصمتشان نرسیده و گوشهٔ طرّهٔ عفتشان به سرانگشت خیانت کسی فرو نکشیده و رخسارهٔ احوالشان از خجلت عار و ضجرت طعن در صون عصمت و حرز امانت محفوظ مانده...» (← حافظ قزوینی و غنی، ص قد). دکتر قاسم غنی در یادداشت‌های خود بر حواشی دیوان حافظ می‌نویسد: «حافظ را به صفت عفت و عصمت می‌ستاید و عصمتشان و عفتشان (به صیغهٔ جمع) نام می‌برد و این حکایت از عظمت مقام حافظ می‌کند و هم حکایت از قرب عهد.» (← ص ۱۱۰)

مقام وجودی انسان در میان موجودات دیگر است، نه گزارش شرابخواریهایش. شرابخواری و شاهد بازی آن همه قدر ندارد که شاعری آن هم با تخلّص حافظ (کسی که حافظ قرآن است) آن همه در تأکید آن اصرار بورزد. سخن از شراب و شرابخواری وسیله‌ای است که حافظ با آن به جنگ ریا و تظاهری می‌رود که خاستگاهش انکار مقام برزخی انسانی و نمود اجتماعیش **عیب‌پوشی** خویش و **عیب‌جویی** از دیگران است:

بـاده‌نوشی کـه درو روی و ریـائی نـبود	**بـهتر از زهـدفروشی کـه درو روی و ریـاست**
مـا نـه مـردان ریـائیم و حـریفان نـفاق	**آن که او عـالم سرّست بـرین حـال گـواست**
فـرض ایزد بگـذاریـم و بـه کس بـد نکـنیم	**وانـچه گـویند روا نـیست نگـوئیم رواست**
چه شود گر من و تو چند قـدح بـاده خـوریم	**باده از خـون رزانست نـه از خـون شـماست**
این چه عیبست کزان عیب خلل خواهد بـود	**ور بود نیز چه شـد مـردم بـی‌عیب کـجاست**

تظاهر به می‌پرستی در جهان شعر حافظ برای آزادی از خودپرستی نهفته در زهد ریایی و تقید به خداپرستی توأم با خلوص است:

به می پرستی از آن نقش خود زدم بر آب   که تا خـراب کـنم نـقش خـودپرستیدن.

پیر مغان یا پیر میکده که شخصیت محبوب، و انسان آرمانی شعر حافظ و در عین حال تصویری برجسته از «منِ» حافظ در جهان شعر اوست، و نامش خود معرف انسانی در مقام عدل انسانی ایستاده و بی‌هیچ تدین‌نمایی مظهر ریاستیزی در قول و فعل است، نیز وقتی راه نجات را از او می‌پرسند، به قول و فعل موجزترین پاسخها را می‌دهد که چکیدهٔ نظرگاه حافظ دربارهٔ انسان حقیقی در مقایسهٔ انسانهای ریاکار و متظاهر است:

به پیر میکده گفتم کـه چـیست راه نـجات   بخواست جام می و گفت عیب پوشیدن*

جام می خواستن پیر میکده از یک سو و اندرز او دربارهٔ عیب‌پوشی از سوی

---

* در حافظ خانلری به جای «عیب»، «راز» آمده است که با توجه به موارد متعدد و مشابه عیب پوشیدن، چاپ قزوینی صحیح‌تر به نظر می‌رسد. سه نسخه از نسخه‌های دکتر خانلری نیز «عیب پـوشیدن» ثبت کرده‌اند.

دیگر، هر کدام به یک سوی مقام برزخی انسان مربوط می‌شود و هر کدام به یکی از ابعاد دوگانهٔ ماهیت انسان دلالت دارد. تقابل پیر مغان با گروه صوفی و زاهد و... در این است که آنان جام باده و باده را که در شعر حافظ گذشته از معنی گهگاه عرفانی آن، می‌تواند رمز عیش و شادی و هر لذت زمینی مربوط به بُعد جسمانی و مادی انسان و در عین حال دور از ناشایستگی هم باشد، به ظاهر نفی می‌کنند و دیگران را به سبب پرداختن به آن عیب و سرزنش می‌کنند، در حالیکه به سبب این خودداری خود مرتکب صد خطای دیگر می‌شوند که ظاهرترین آنها تظاهر و ریا و عیبجویی از دیگران است. عیب‌جویی خود نشان روی به خلق داشتن است. آن که از عشق حق مست است کی فرصت و حال خرده‌گیری از دیگران دارد.

تأکید عطار بر نفی عیب‌جویی و نیز اشاره‌های مکرر حافظ به پرهیز از عیب کردن دیگران و متهم کردن شیخ و زاهد و صوفی و هر متظاهر به دیانتی که از عوالم عشق و مستی بی‌خبر است، به صفت عیب‌جویی به گونه‌ای‌ست که نمی‌توان تأثیرپذیری حافظ از عطار را در این زمینه انکار کرد. عطار ضمن حکایتی بیان می‌کند که عزیزی می‌گفت: هفتاد سال است که شادی می‌کنم که مرا خداوندی چنین زیباست و در عین خداوندی، بنده‌ای چون مرا با او پیوند است. عطار نتیجه می‌گیرد آن کس که به جستن عیب دیگران مشغول است کی به عشق غیب مطلق شاد می‌شود:

چون تو مشغولی به جویایی عیب — کی کنی شادی به زیبایی غیب
عیب‌جویا تو به چشم عیب بین — کی توانی بود هرگز غیب بین
اولاً از عیب خلق آزاد شو — پس به عشق غیب مطلق شاد شو
موی بشکافی به عیب دیگران — ور بپرسم عیب تو کوری از آن

در حکایتی دیگر مست خرابی، مست دیگری را عیب می‌کند و او را نصیحت می‌کند که بایست یکی دو پیمانه کمتر می‌خوردی، تا مثل من بتوانی تنها و بدون تکیه به دیگران راه روی، در حالی که از وضع خودش غافل است که از شدت مستی کسی او را در جوال گذاشته و حمل می‌کند؛ عطار اشاره می‌کند که عیب بینی نتیجهٔ عاشق نبودن است. عاشق عیب‌ها را هنر می‌بیند:

عیب‌بین زانی که تو عاشق نه‌ای　　لاجرم این شیوه را لایق نه‌ای
گر ز عشق اندک اثر می‌دیدیی　　عیب‌ها جمله هنر می‌دیدیی

و در جایی دیگر همین نکته را در ضمن حکایتی دیگر تأکید می‌کند. مردی که پنج سال عاشق زنی است، یک سرِ ناخن سپیدی موجود در چشم معشوق را متوجه نمی‌شود اما وقتی عشق زن در او نقصان می‌گیرد، عیب چشم معشوق را می‌بیند و چون از معشوق می‌پرسد این سپیدی کی در چشم تو پیدا شد، جواب می‌شنود:

گفت آن ساعت که شد عشق تو کم　　چشم من عیب آن زمان آورد هم
چون تو را در عشق نقصان شد پدید　　عیب در چشمم چنین زان شد پدید[۱۵]

این عیب‌جویی از دیگران و آزردن آنان که در واقع اثبات بی‌عیبی خویش در آن مستتر است، در عصر حافظ کار رایج همهٔ متظاهران به شریعت است. در شریعت حافظ و پیر مغان گناه واقعی همین عیب‌جویی و مردم‌آزاری است:

مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن　　که در شریعت ما غیر از این گناهی نیست

زاهد، چنانکه از معنی لغوی کلمه برمی‌آید اگر چه مظهر کناره‌گیری از دنیا و ترک لذات دنیوی است، اما اگر در دیگران جز عیب نبیند، خودبین است نه خداجو:

یارب آن زاهد خودبین که بجز عیب ندید　　دود آهیش در آئینهٔ ادراک انداز

چنانکه دیده می‌شود در این بیت حافظ ضمن نقد زاهد و صفت عیبجویی او، با استفاده از ترکیب «خودبین» و «آیینه»، زیرکانه زاهد را به سبب همین صفت عیبجویی مظهر عیب معرفی می‌کند و اشاره می‌کند که او در واقع در آیینهٔ ادراک خویش، خود را می‌بیند و به عبارت دیگر در زیر ظاهر کلام، این پیام را تعبیه می‌کند که عیب کردن دیگران، ناشی از عیب داشتن خودِ عیب‌کننده است. گویی حافظ در این بیت علاوه بر پیام ظاهری شعر، ماهیت پنهان و آشکار زاهد را که درست نقطهٔ مقابل پیر مغان است، تصویر می‌کند. معنی ظاهری شعر می‌گوید زاهد دیگران را عیب می‌کند، اما معنی دیگر شعر که دلالت بر عیب خود زاهد دارد، مثل زاهد که

عیب خود را می‌پوشد، در شعر پوشیده است.

در حالی که بحث‌های مفصل و استدلالهای سفسطه‌آمیز اشاعره دربارهٔ جبر و نسبت خلق افعال انسان به خدا و بعد پیش‌کشیدن نظریهٔ کسب برای توجیه اشکال‌های مترتب بر آن[۱۶]، کوششی عقل‌گرایانه و در حقیقت عقل‌گریزانه برای گریز از قبول و اظهار صریح نتایج حاصل از اصول نظریهٔ آنان است، بسیاری از عرفا با قبول آن نظریه، نتایج آن را بی‌آن که با کوشش عقل‌گرایانه به توجیه آن بپردازند، پذیرفته‌اند و به صداقت به همان راهی رفته‌اند، که اهل کلام می‌بایست می‌رفتند و نرفتند. اینکه «حق‌تعالی خالق افعال بندگان خویش است چنانکه خالق اعیان ایشان، و همه چیز که در فعل آید مر بنی‌آدم را از خیر و شر، جمله به قضا و قدر و ارادت و مشیت حق‌تعالی باشد... و مشیت و قضا و قدر موافق علم است نه موافق امر[۱۷]». در نهایت به اینجا می‌رسد که نافرمانی ابلیس و گناه آدم، آن، در سجده‌نکردن به آدم و این، در خوردن میوهٔ ممنوعه همسنگ باشد، و کافر و مؤمن از نظرگاهِ مسخرِ ارادهٔ حق‌بودنشان امتیازی بر یکدیگر نداشته باشند. در همین چشم‌انداز است که صوفیان گاه به احتیاط و گذرا چون حلاج و سنایی و عطار و... و گاه به جسارت چون عین‌القضات همدانی به دفاع از ابلیس می‌پردازند و خیر و شر و کفر و ایمان را همسنگ و در نهایت گناه و ثواب بنده را مجازی می‌شمارند. عین‌القضات از یک طرف حضرت محمد(ص) و ابلیس را در کنار هم می‌گذارد و یکی را مظهر صفات جمال و دیگری را مظهر صفات جلال تلقی می‌کند و جوانمردی را به پیروی از حلاج تنها در حق آن دو درست می‌داند، و از سوی دیگر مؤمنان و کافران را نمایندگان آنان و مسخر تقدیر و مشیت ازلی می‌شمارد که وجودشان برای کار جهان لازم است. نتیجه این است که می‌گوید: «ای عزیز هر کاری که با غیری منسوب بینی بجز از خدای ـ تعالی ـ آن مجاز می‌دان نه حقیقت. فاعل حقیقی خدا را دان... راه‌نمودن محمد، مجاز می‌دان، و گمراه کردن ابلیس، همچنین مجاز می‌دان. **یَضلُّ مَن یَشاءُ و یَهدی مَن یشاءُ**، حقیقت می‌دان...[۱۸]» و بنابراین فاعل حقیقی گناه نیز خداست نه بنده: «دریغا گناه، خود همه ازوست، کسی را چه گناه باشد؟![۱۹]» به این ترتیب می‌بینیم که دیگر نه ابلیس در اضلال خلق

به حقیقت گناهی دارد، چون «گیرم که خلق را، اضلال، ابلیس کند، ابلیس را بدین صفت که آفرید؟[۲۰]» و نه حضرت آدم؛ چون «فراشه که عاشق آتش آمد چه کند که خود را بر آتش نزند؟ با آدم و هوا گفت: **و لا تَقربا هَذه الشَّجَرةِ** و با شجره گفت: ملازم آدم باش تا یک ساعت از تو غافل نماند! **واللهُ خَیْرُالماکِرینَ**...[۲۱]» از سخنان خواجه عبدالله انصاری نیز همین مطلب دریافت می‌شود: پیر طریقت گفت: «الهی تو دوستان را به خصمان می‌نمایی، درویشان را به غم و اندوهان می‌دهی... از خاک آدم کنی و با وی چندان احسان کنی... ناخوردن گندم با وی پیمان کنی و خوردن آن در علم غیب پنهان کنی، آنگه او را به زندان کنی و سالها گریان کنی، جباری تو کار جباران کنی...[۲۲]». با این همه همانطور که حضرت آدم در کمال تسلیم و رضا و علی‌رغم بی‌گناهی خود در ماجرای خوردن گندم و رانده‌شدن از بهشت، گناه خود را به گردن می‌گیرد و می‌گوید: **رَبّنا ظَلَمنا اَنفُسنا وَاِن لَمْ تغفر لَنا و تَرحَمنا لنکونَنّ مِنَ الخاسِرین***، حافظ نیز به پیروی از آدم و در مقام او با علم به بی‌گناهی خویش، به حکم ادب شرعی می‌گوید:

● **گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ　　　تو در طریق ادب باش گو گناه من است**

● **گر چه رندی و خرابی گنه ماست ولی　　　عاشقی گفت که تو بنده برآن‌می‌داری****

---

* سورهٔ اعراف، آیهٔ ۲۳: «خداوندا ما ستم کردیم بر خود و اگر نیامرزی ما را و نبخشایی بر ما ناچار از زیانکاران باشیم.»

** چنانکه دیده می‌شود، حافظ سخن گستاخانهٔ «تو بنده را برآن می‌داری» که حاکی از بی‌گناهی انسان در ارتکاب به گناه رندی و خراباتی بودن است، به عاشق که با دیوانه چندان فاصله‌ای ندارد، نسبت می‌دهد و خود مستقیماً نمی‌گوید. این گونه سخن گفتن با خدا که حاکی از صمیمیت عاطفی شدید با خداست و از عشق برمی‌آید، در سخن عطار هم هست. عطار در *مصیبت‌نامه* نقل می‌کند که مجنونی که نماز نمی‌کرد، روزی آغاز نماز می‌کند. سایلی به او می‌گوید گویا امروز از خدا خشنودی که چنین گرم طاعتش می‌کنی و نماز می‌خوانی. مجنون پاسخ می‌دهد:

گفت: آری گرسنه بودم چو شیر　　　چون مرا امروز حق کرده‌ست سیر

مـی‌گذارم پیش او نیکو نماز　　　زان که او با من نکویی کرد باز

کار گو چون مردمان کن هر زمان　　　تا کنم من نیز همچون مردمان

عطار در این سخن مجنون که گستاخانه و دور از موازین شرع می‌نماید، عشق می‌بیند:

عشق می‌بارد از این شیوه سخن　　　خواه تو انکار کن خواهی مکن

(مصیبت‌نامه، ص ۲۵۲)

اما وقتی مخاطب او همان گروه متدین‌نمای ریاکارند، دیگر با آنان به ادب سخن نمی‌گوید و به همان میراث فطرت و مقام برزخی انسان اشاره می‌کند و گناه آدم را دلیل بی‌اعتباری حرف آنان می‌گیرد که به ظاهر دم از بی‌گناهی و بی‌عیبی خود می‌زنند و خلق خدا را به عیب متهم می‌کنند:

- **جائی که برق عصیان بر آدم صفی زد — ما را چگونه زیبد دعوی بی‌گناهی.**
- **نه من از پردهٔ تقوا به در افتادم و بس — پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت.**

و در آن‌جا که مخاطب حاضر به قبول حقیقت نیست، چون قبول آن او را خلع سلاح می‌کند و راه بر جاه‌طلبی و مال‌اندوزی و احترام‌طلبی او از مردم، می‌بندد، با جسارتی بیشتر و طعن و تعریضی آشکارتر به او پاسخ می‌دهد:

- **مکن به چشم حقارت نگاه در من مست — که آبروی شریعت بدین قدر نرود**
- **بیا که رونق این کارخانه کم نشود — به فسق همچو منی یا به زهد همچو تویی**
- **خدارا محتسب ما را به فریاد دف‌ونی بخش — که ساز شرع ازین افسانه بی‌قانون نخواهد شد**

عیب‌جویی زاهد از کسانی که به عیش و برخورداری از نعمات دنیوی هم می‌پردازند یا به تعبیر شاعرانهٔ حافظ شراب می‌نوشند، عیب‌جویی از پروردگار هم هست چون در واقع پروردگار انسان را به این صفت آفریده است که هم بُعد معنوی و هم بُعد مادی داشته باشد.

تمامی داستان آفرینش آدم در قرآن مجید به این دو بُعدی بودن وجود انسان اشاره‌ها دارد. عیب کردن انسان به سبب آن‌که رویی به آن جهان و حقایق معنوی دارد و رویی به این جهان و واقعیتهای مادی، عیب و ایرادگرفتن از کار خلقت است. حافظ مهمترین صفت پیر مغان را همین عیب‌پوشی می‌داند. عیب دیگران را پوشیدن و در نتیجه بر کار خلقت و خالق ایراد نگرفتن، برجسته‌ترین خصیصهٔ اخلاقی پیر مغان و اصلی‌ترین سفارش وی به مریدان است. این خصیصهٔ اخلاقی پیر مغان از حساسیت وی به ریا سرچشمه می‌گیرد که پایهٔ ریا نیز خلاف فطرت عمل کردن است. پیر مغان باده‌نوشی بی‌روی و ریا را بر زهدفروشی توأم با روی و ریا ترجیح می‌دهد. و چون در مقابل خلق ادعایی بر خلاف آنچه هست نمی‌کند، به

دروغ و ریا و غیبت هم آلوده نمی‌شود. اگر گناه آدم و نافرمانی ابلیس هم مجازی است و علم ازلی خداوند و ارادهٔ سابق او مقدم بر هر فعل و کاری است، چگونه می‌شود حتی با فرض طهارت نفس خویش، کسی را به خاطر باده‌نوشی و رندی و حتی کفر عیب کرد؟ پیر مغان حتی در آنجا که زمینهٔ عیب‌جویی نه به خاطر شراب‌نوشی، بلکه به سبب ریاکاری و تظاهر فراهم است، در پیش مریدان زبان به عیب دیگران نمی‌گشاید. چرا که او به مقامی فراتر از آن واصل شده است که گاهی مثل مریدان سخرهٔ دیو غضب و شهوت شود:

صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد

وانکه یک جرعه می از دست تواند دادن دست با شاهد مقصود در آغوشش باد

پیرما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

دو بیت اول این شعر در واقع سخن «پیرما» است[*]. پیر مغان برخلاف زاهد و صوفی که در جستجو و مترصد آن‌اند که کسی شراب بنوشد تا او را عیب و شماتت کنند، حتی وقتی خود صوفی مرتکب این کار می‌شود با چشم کرم و عیب‌پوشی و درکمال صداقت می‌گوید که نوش جانش به شرطی که اندازه نگه دارد و اعتدال را رعایت کند. حرف پیر که در واقع اشاره‌ای رندانه هم به مفهوم قرآنی **كُلُوا وَاشرَبوا ولا تُسرِفوا**[**] دارد، حاکی از آن است که او با بزرگواری حتی در حق دشمنانش نیز درکمال انصاف سخن می‌گوید. در بیت سوم حافظ تحت تأثیر سخنان پیر، بر نظر پاک خطاپوش پیر، که حتی خطای صوفیان مخالف خود را، می‌پوشاند آفرین می‌گوید. پیر مغان درست برخلاف صوفی و زاهد و شیخ و مفتی و محتسب ـ که با عیب‌گیری از دیگران به دلیلی که گفتم از خدا و خلقت او ایراد می‌گیرند ـ کاری را که صوفی بر خلاف ادعایش اما به اقتضای طبیعت انسانی خویش مرتکب شده است، عیب نمی‌شمارد و بنابراین به گناه عیب‌گیری بر کار آفرینش نیز آلوده نمی‌شود. انسان صنع خداست، صوفی هم انسان است. از نظر پیر طبیعی است که صوفی گاهی هم به اقتضای جنبهٔ نفسانی خود به شادی و عیش و لذتهای مُجاز

* دربارهٔ تفسیر این ابیات و استنباط خاص نگارنده از آن، نیز نگاه کنید به فصل «شیوهٔ بیان حافظ».

** سورهٔ اعراف، آیهٔ ۳۱

دنیوی که شراب‌نوشی اشارتی کنایی و شاعرانه بدان است، روی بیاورد. در نظر پیر هر چه بر قلم صنع رفته است، از جمله طبیعت نفسانی انسان زیباست. «اعلی علیین» او با «اسفل‌السافلین» همراه است و هر دو داده و آفریدهٔ خداست. پیر مغان که مظهر کمال اعتدال در میان این دو جنبهٔ وجودی انسان است، و به دور از عُجب و ریا و تظاهر، در چشم‌انداز نظر پاک خود، هیچ خطایی در مخلوق و صنع خالق نمی‌بیند. گویی نسبت عیب به مخلوق را نسبت آن به خالق می‌داند. او نه تنها خود بدمستیهای مریدان را به چشم کرم خویش زیبا می‌بیند بلکه رخصت خبث را به مریدان، حتی در حق ازرق‌پوشان نمی‌دهد:

نیکی پیر مغان بین که چو ما بدمستان — هر چه کردیم به چشم کرمش زیبا بود...
پیر گلرنگ* من اندر حق ازرق‌پوشان — رخصت خبث نداد ارنه حکایتها بود**

رند، چهرهٔ محبوب دیگری است که آن هم تصویر «منِ» شعری حافظ است. رند نیز نقطهٔ مقابل صوفی و شیخ و زاهد و مفتی و محتسب است و در کنار پیر مغان و حافظ . اگر پیر مغان اغلب چهرهٔ حکیمانه و متفکر حافظ را می‌نماید، رند بیشتر چهرهٔ عامی‌نما و پرخاشجویانه و گستاخانه و شیدا و شیفته گونهٔ او را نشان می‌دهد به همین سبب رند عالم شعر حافظ رند بازاری که خود مظهر طمعکاری و ریا و تظاهر است نیست بلکه رند مدرسی و روشنفکر است. به عبارت دیگر اگر «منِ» شاعرانهٔ حافظ نمایندهٔ انسان طبیعیِ مقیم در عالم برزخی و مقام عدل انسانی است، پیر مغان چهرهٔ معمولاً معقول و روحانی و رند چهرهٔ محسوس و نفسانی اوست. این هر سه برخلاف گروه مقابل مهمترین صفتشان آن است که نه ادعای تدین و تقدس و بی‌اعتنایی به دنیا و تعلقات دنیوی دارند و نه از طریق لباس خاص یا انتساب به دسته و گروهی تظاهر به صلاح و پاکی و وارستگی می‌کنند. اینان بی‌آن

---

* «پیر گلرنگ»، همان «پیر مغان» در بیت اول است که چنان که از اسم او بر می‌آید به سبب شراب نوشی چهره‌ای سرخ به رنگ گل دارد. استاد عبدالحسین زرین‌کوب و به تبعیت از ایشان دکتر محمد امین ریاحی، پیر گلرنگ را کنایه از شراب سرخ کهن دانسته‌اند. (← *گلگشت*، در *شعر و اندیشهٔ حافظ*، ص ۱۶۶؛ *از کوچهٔ رندان*، صص ۱۶۷-۱۶۸)

** دربارهٔ «پیر» نیز نگاه کنید در ذیل تفسیر غزل اول در ذیل بیت:
به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید...

که مثل ملامتیه برای بدنام‌کردن خود پیش خلق در کارهای گناه‌آلود و خلاف عادت افراط کنند، آنچه گروه اول به ظاهر منع می‌کنند تا پیش خلق نیک بنمایند، انجام می‌دهند و موجه می‌شمارند. این شیوهٔ رفتار ــ که البته چنانکه گفتم در عالم شعر حافظ وجود دارد و نه در عالم واقع ــ برخلاف شیوهٔ ملامتیه چندان افراط‌آمیز نیست که خود به قول صاحب کشف‌المحجوب از جهت دیگر انگیزهٔ جلب توجه خلق شود[۲۳]، بلکه صرفاً به اقتضای طبیعت انسانی در حد اعتدال است. صفای باطن آنان نیز ناشی از همین امر است. رند نیز مثل پیر مغان و مثل «منِ» شاعرانهٔ حافظ، عاشق، نظرباز، شراب‌خوار و خراباتی است اما در ضمن لاابالی‌تر و بی‌احتیاط‌تر، به طوری که نه نسبتی با صلاح و تقوی دارد، نه اعتنایی به مصلحت‌بینی و سود و زیان. به همین سبب بدنام و نامه‌سیاه و بی‌سامان و بلاکش است. با این همه دارای صفات شایستهٔ باطنی است: پاکباز، بی‌نیاز، بی‌حرص و دور از ریا و تظاهر. بارزترین صفت رند و پیر مغان و «منِ» حافظ دوری از ریاست. میخوارگی یا دم زدن از آن، سلاح ستیز آنان با ریاکاران است و برکنار داشتن خود از ریا و نیل به صفای دل.

بس که در خرقهٔ آلوده زدم لاف صلاح — شرمسار رخ ساقی و می رنگینم
جام می‌گیرم و از اهل ریا دور شوم — یعنی از خلق جهان پاک‌دلی بگزینم...
من اگر رند خراباتم و گر حافظ شهر — این متاعم که تو می‌بینی و کمتر زینم

شیخ و زاهد، رند را هم مثل حافظ به سبب باده‌نوشی و به‌طور کلی لذاتی که به جنبهٔ نفسانی انسان مربوط می‌شود، عیب می‌کنند:

- **عیب رندان‌مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت — که گناه دگری بر تو نخواهند نوشت**
- **مرا به‌رندی و عشق آن فضول عیب کند — که اعتراض بر اسرار علم غیب کند**

اما وقتی حکیم، رند یا حافظ یا پیر مغان را به سبب رندی و بدنامی عیب می‌کند، پاسخ حافظ به او طنزآمیز و تلخ و تحقیرآمیز نیست. حکیمانه است.

عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم — کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم

حافظ به دنبال بیت بالا می خوردن و عاشقی را کسب و اختیار خود نمی‌داند

ناشی از میراث فطرت می‌داند و این دقیقاً به معنی توجه به جنبهٔ نفسانی انسان است و اینکه این جنبهٔ طبیعت انسانی نیز آفریدهٔ خداست و موهبت الهی است و بنابراین چنانکه گفتیم عیب کردن آن، عیب کردن خالق است:

می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار　　　این موهبت رسید ز میراث فطرتم

به همین سبب است که شیخ که رندان را به سبب این میراث فطرت عیب می‌کند و از آنان بد می‌گوید، در واقع به این میراث فطرت که مهر و موهبت الهی است کینه می‌ورزد:

بد رندان مگو ای شیخ و هش دار　　　که با مهر خدایی کینه داری[*]

چنانکه دیدیم پیر مغان برخلاف شیخ و صوفی و زاهد، حتی وقتی می‌شنود که صوفی، علی‌رغم خرده‌گیری پیوسته‌اش به می‌خواران، خود شراب نوشیده است، او را به سبب این کار عیب نمی‌کند و تنها سفارش می‌کند که اعتدال نگاه دارد. مریدان و هواداران پیر مغان همچون حافظ و دیگر رندان نیز از او تبعیت می‌کنند و مانند او این واقعیت را می‌پذیرند که لعل بتان و می خوشگوار خوش است و با این اعترافِ موافقِ با فطرت از لغزیدن در دام تظاهر و ریاکاری محفوظ می‌مانند:

ما عیب کس به رندی و مستی نمی‌کنیم　　　لعل بتان خوش‌است و می خوشگوار هم

به هر حال حافظ اگر چه از رندی و عاشقی و شرابخواری خود در عالم شعر بی‌هیچ پرده‌پوشی سخن می‌گوید، اما این فقط برای مقابله با انتقاد از آن گروه ریاکارِ متظاهرْ به دین و مدعی ترک لذاتِ دنیوی است و در واقع انتقاد از آنان و از ارزش و اعتبارانداختن ادعای آنان است که منظوری جز خوشنامی و دنیاطلبی در پشت ظاهر موجه‌نمای آن نیست. آنان به ظاهر از دیانت و قرآن سخن می‌گویند اما در باطن حتی باکی ندارند که کلام خدا را نیز دامی برای تزویر و پوشاندن عیبهای خود کنند:

---

* برای دیدن بحث مفصلی دربارهٔ مفهوم رندی در شعر حافظ به کتاب زیر نگاه کنید:
- مزارعی، فخرالدین، *مفهوم رندی در شعر حافظ*، ترجمهٔ کامبیز محمودزاده، با مقدمه و ویرایش دکتر اصغر دادبه، انتشارات کویر، تهران، ۱۳۷۳.

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

حافظ به پیروی از پیر مغان که شراب و خرقه مذهب اوست، جمع خرقهٔ زهد و جام می را با هم اقرار و ادعا می‌کند تا هم مقام برزخی انسان را که خدا به انسان عطا کرده است متذکر گردد و هم با گریز از ریا و خودبینی و غرور ناشی از عبادت، رضای خالق را به‌دست آورد:

خرقهٔ زهد و جام می گرچه نه درخور همند این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

در دیوان حافظ آنچه در معرض انتقاد است تصوف زاهدانهٔ رویْ در خلق است و آنچه در مقابل آن قرار می‌گیرد عرفان عاشقانهٔ روی در حق است. ریاکاری و فریب، صفت ذاتی و جدایی‌ناپذیر اولی و خلوص و صفا صفت ذاتی دومی است. نماینده و رهبر تصوف زاهدانه زاهد است و پیر و شیخ؛ و نماینده و رهبر تصوف عاشقانه، پیر مغان و پیر دُردی‌کش و امثال آن که همه با شراب و باده به نوعی ارتباط دارد. مریدان زاهد و یا هم‌مسلکان او همه دینداران متظاهرند که به ظاهر با می و معشوق مخالف‌اند و آن را منع می‌کنند مثل صوفی و مفتی و محتسب و قاضی و واعظ که همگی هیأت و گفتار و کرداری مردم‌پسند و ظاهرفریب دارند، و مریدان پیر مغان و پیر میخانه، رندان، قلندران، اوباشان، می‌خوارگان و خراباتیان‌اند که همه به ظاهر اهل فسق و فجورند و هیأت و گفتار و کردار آنان، سلامت‌ستیز و ملامت‌انگیز است. مکانهایی که گروه اول با آن سروکار دارند مانند مسجد، صومعه، خانقاه، همه جای زهد و عبادت و دین‌ورزیدن است و مکانهایی که گروه دوم در آنها رفت و آمد دارند، همه محل می‌خواری و فسق و فجور، که در نظر مردم بدنام است. گروه اول طالب ننگ و نام در میان خلق‌اند و گروه دوم ترک نام و ننگ کرده‌اند. کسی که عاشق حق است، فرصت و مجال پرداختن به خلق ندارد و آن که زهد و دیانت می‌ورزد و عاشق نیست، هم بهشت دنیا را می‌خواهد و هم بهشت آخرت را. اهل سلامت بودن توجه به خلق و حفظ خوشنامی میان خلق را ایجاب می‌کند و حفظ خوشنامی در میان خلق، ارضای نیازهای انسانی را دور از چشم خلق و در پنهان سبب می‌شود و کار به ریاکاری می‌انجامد. چنین زاهدانی حتی اگر

واقعاً ریاکار نباشند و حقیقتاً دوستدار عبادت باشند باز هم بندهٔ نفس‌اند چراکه به قول حکیم ترمذی عارف مشهور قرن سوم هجری «وقتی نفس تو از لذت و حلاوت طاعات بهره‌مند می‌شود به انجام چنین اعمالی مبادرت می‌کند تا تو را بفریبد... این است وسوسهٔ طاعت و آیا وسوسه جز این است که نفس از چیزی لذت ببرد؟»* حکیم ترمذی میان عبادت و عبودیت فرق قائل می‌شود و اولی را از آن بندگان نفس و دومی را مخصوص بندگان خدا می‌داند. بنابراین زاهدان علی‌رغم آنچه می‌نمایند اگر روی به خلق هم برای سلامت‌جویی نداشته باشند بندگان نفس خویش‌اند.[۲۴] رفتن حافظ از مسجد و خانقاه و صومعه به میخانه و خرابات و دیر مغان، اتفاقی نیست که در زندگی عملی او رخ داده باشد بلکه حرکتی است سمبلیک که در عالم زبان شعر اتفاق می‌افتد و کنایه از انتقال از تصوف زاهدانه به عاشقانه است. پیر مغان نماینده و نماد این تصوف عاشقانه است.

ج. پیر مغان و پیر عطار، ثنویت هستی انسان

پیر مغان این یگانگی با حق و بیگانگی با خلق را در پرتو عشق به حق و سرمستی حاصل از این عشق به‌دست آورده است. اینکه او به جای مسجد و صومعه و خانقاه، که جای پیران تصوف زاهدانه است، مقیم میکده و خرابات و دیر مغان است، خود اشارتی به تصوف عاشقانهٔ اوست که چنانکه گفتیم با شراب و آتش و یا مستی و عشق سروکار دارد. آن‌که سرمست عشق است، مجال پرداختن به چیزی و کسی جز معشوق ندارد. بنابراین زهد و ریاضت او را نه شائبهٔ خلق‌اندیشی و نه عاقبت‌اندیشی است. عشق که بی‌اختیار عاشق او را صید می‌کند، سبب می‌شود که او تصوف زاهدانه را رها کند و روی به تصوف عاشقانه بیاورد. این واقعه در بیان شاعرانه، با تصویر رفتن پیر یا صوفی از مسجد، صومعه و خانقاه به میخانه و دیر مغان و خرابات تعبیر می‌شود. پیر مغان حافظ همان پیر عطار یا پیر غزلهای عطار

---

* یادآور همین مضمون از مولوی است. مثنوی، دفتر دوم، ابیات ۳۳۸-۳۳۹:

خدمت خود را سزا پنداشتی	تو لوای جرم از آن افراشتی
چون تو را ذکر و دعا دستور شد	زان دعا کردن دلت مغرور شد

است که به دنبال واقعهٔ رؤیت شاهد، از مسجد و صومعه به خرابات و میخانه می‌رود و از اسارت خوشنامی و غیراندیشی رها می‌گردد و پیری آزاده می‌شود.

چهرهٔ پیر مغان ــ که پیر آرزو و خیالی حافظ است ــ با چهرهٔ پیر عطار در دیوان غزلیات او همانند است. در غزلهای متعددی عطار از «پیرما» سخن می‌گوید. در این غزلها که رنگ روایت‌گونه و داستانواره‌ای دربارهٔ «پیرما» دارند، واقعهٔ دیدار با معشوق سبب می‌شود که پیر مسجد و صومعه و خانقاه را ترک کند و به میخانه و خرابات و دیر مغان روی بیاورد و در صف رندان و اوباشان و قلندران جای گیرد. و این به معنی خروج از رسم و عادات متداول و مقبول خلق است. سبب ساز این ترک ترسّم و گسستن از خلق و روی آوردن به عشق و مستی و حق، در واقع همان ربّ شخصی یا «من» ملکوتی است که در چهرهٔ زیبارویی در طی یک واقعه بر پیر ظاهر می‌گردد و او را از خویش و از هشیاری بیرون می‌آورد. در غزلی «پیرما» تنها در صومعه نشسته است؛ ترسابچه‌ای بر او ظاهر می‌گردد و او را خودپرست، مُعجب و روی به خلق کرده می‌خواند و به حلقهٔ مستانش فرا می‌خواند:

ترسابچه‌ای دیدم زنّار کمر کرده — در معجزهٔ عیسی صد درس زبر کرده...
دوش آمد و پیرما در صومعه بُد تنها — گفت ای ز سر عُجبی در خویش نظر کرده
از خویش پرستیدن در صومعه بنشسته — خلق همه عالم را از خویش خبر کرده...
برخیز اگر مردی در شیوهٔ ما آیی — تا شیوهٔ ما بینی در سنگ اثر کرده
یک دُردی درد ما در عالم رسوایی — صد زاهد خودبین را با دامن تر کرده
در حلقه چو دیدی خود دُردی خور و مستی کن — وانگاه ببین خود را از حلقه به در کرده...۲۵

در غزلی دیگر همین شاهد تجلی باز هم در هیأت ترسابچه‌ای بر پیر ظاهر می‌گردد و باده‌ای به او می‌نوشاند که پیر افسرده راگرم می‌کند تا برمی‌جهد و زنّار بر میان می‌بندد و روی به میخانه می‌آورد:

ترسابچه‌ای، شنگی زین نادره دلداری — زین خوش نمکی شوخی زین طرفه جگرخواری...
از هر سخن تلخش ره یافته بی دینی — وز هر شکن زلفش گمره شده دینداری...
آمد بر پیرما می در سر و می در بر — پس در بر پیرما بنشست چو هشیاری
گفتش که بگیر این می این روی و ریا تا کی — گر نوش کنی یک می از خود برهی باری...

پیر از سر بی‌خویشی می بستد و بیخود شد — در حال پدید آمد در سینهٔ او ناری
کاریش پدید آمد کان پیر نود ساله — برجست و میان حالی بربست به زنّاری
در خواب شد از مستی بیدار شد از هستی — از صومعه بیرون شد بنشست به خماری[۲۶]

این شاهد تجلی که به‌صورت ترسابچه، ترسازاده، ترک مست، و وُشاق اعجمی در غزل‌های دیگر بر پیر ظاهر می‌گردد، همواره پیر را با عشق و مستی آشنا می‌کند و حاصل آن چنانکه گفتیم رفتن پیر از مسجد به میخانه و ترک نام و ننگ و فرونهادن خوشنامی و سلامت است که لازمه‌اش از خودبینی و خودپرستی رستن و فنا شدن است.

چنانکه دیده می‌شود در این غزل پیر به ترسابچه که رمز تجلی شاهد غیب است، دل می‌بازد و عاشق او می‌شود و ترک سلامت و خوشنامی می‌کند. از دست شاهد می می‌گیرد و می‌نوشد، آتش عشق در دل او شعله‌ور می‌شود، در صف بدنامان درمی‌آید و زنار می‌بندد، ترک هستی می‌کند و از صومعه یعنی محل زهد و عبادت خارج می‌شود و خمّاری پیشه می‌گیرد. این حادثه‌ای است که در غزلهای متعدد به گونه‌های مختلف تکرار می‌شود. در غزلی دیگر همین رفتن از مسجد به میخانه با حضور شاهدی مست و لایعقل و سیه‌زلف و سیه‌چشم و سیه‌دل اتفاق می‌افتد. پیر مسجدنشین اسیر آب و جاه است و از زهد کردن چون یخ فسرده است اما شاهد در او آتش عشق می‌افروزد و روی در کفر می‌آورد و در بی‌نشانی پادشاه می‌شود:

نگاری مست و لایعقل چو ماهی — درآمد از در مسجد پگاهی
سیه‌زلف و سیه‌چشم و سیه‌دل — سیه گر بود و پوشیده سیاهی...
درآمد پیش پیرما به زانو — بدو گفت ای اسیر آب و جاهی
فسردی همچو یخ از زهد کردن — بسوز آخر چو آتش گاهگاهی
چو پیرما بدید آن سنگدل را — برآورد از دل پر آتش آهی
ز راه افتاد و روی آورد در کفر — نه رویی ماند در دین و نه راهی...[۲۷]

در غزلی دیگر وُشاقی اعجمی دشنه در دست و خشمناک در میان خرقه‌پوشان

ظاهر می‌گردد و بر دل «پیرما» دشنه می‌زند. دل پیر را می‌گشاید و زنارش می‌بندد، پیر افسرده از زهد چون آتش‌پاره‌ای می‌گردد، خودیِ او فرو می‌ریزد و از ننگ خویشتن بینی برون می‌آید و دریاهای اسرار را می‌آشامد:

... بزد یک دشنه بر دل پیرما را — دلش بگشاد و زناریش بر بست
چو کرد این کار، ناپیدا شد از چشم — چو آتش پاره‌ای آن پیر در جست
درآشامید دریاهای اسرار — ز جام نیستی در صورت هست
خودیّ او بکلی زو فرو ریخت — ز ننگ خویشتن‌بینی برون رست...[۲۸]

تجربه‌هایی از این دست در غزلهای متعددی برای پیرما اتفاق می‌افتد و نتیجهٔ این واقعه که برای پیر پیش می‌آید همه جا یکی است: بیرون آمدن از تصوف زاهدانهٔ روی در خلق و روی آوردن به تصوف عاشقانهٔ روی در حق. تصویر این پیرما در غزلهای عطار تصویر حسین‌بن منصور حلاج و شیخ صنعان است. در غزلی شورانگیز که تعبیر شاعرانه‌ای از سرگذشت حلاج است، «پیرما» در پایان غزل معرفی و سپس به این معنی اشاره می‌شود که آن که عاشق حق است و درد عشق دارد، چگونه بی‌آن که پروای نام و سلامت داشته باشد، مست تا سرِ دار می‌رود:

پیرما وقت سحر بیدار شد — از در مسجد بر خَمّار شد
از میان حلقهٔ مردان دین — در میان حلقهٔ زُنّار شد
کوزهٔ دُردی به یک دم درکشید — نعره‌ای در بست و دُردی خوار شد...
چو شراب عشق در وی کار کرد — از بد و نیک جهان بیزار شد
اوفتان خیزان چو مستان صبوح — جام می بر کف سوی بازار شد
غلغلی در اهل اسلام اوفتاد — کای عجب این پیر از کفّار شد...
خلق گفتند این گدایی کشتنیست — دعوی این مدعی بسیار شد
پیر گفتا کار را باشید هین — کین گدای گبر دعوی دار شد...
این بگفت و آتشین آهی بزد — وانگهی بر نردبان دار شد...
قصهٔ آن پیر حلاج این زمان — انشراح سینهٔ عطار شد[۲۹]

تجربه‌های مشابهی نیز به جای «پیرما» برای خود عطار اتفاق می‌افتد:

دوش وقت صـبح چـون دلدادهای **پـیشم آمـد مست تـرسازادهای...**
چون مرا از خواب خـوش بیدار کـرد **گـفت هـین بـرخیز و بستان بـادهای**
مـن ز تـرسازاده چـون مـیبستدم **گشـتم از مـیبستدن دلدادهای**
چـون شـراب عشق در دل کـار کـرد **دل شـد از کـار جـهان چـون سـادهای**
در زمـان زنـار بسـتم بـر مـیان **در صـف مـردان شـدم آزادهای**
نـیست اکـنون در خـرابـات مـغان **پیش او چون من به سر استادهای...**[30]

با توجه به آنچه گفتیم و شواهد متعدد دیگر در دیوان عطار، پیر واقعی، پیری نیست که در مسجد و صومعه به زهد و ریاضت مشغول است و دل هم با این جهان و خلق و هم با آن جهان و حق دارد. پیر واقعی و حقیقی پیری است که به دنبال یک واقعه آتش عشق در او شعلهور می‌شود و از افسردگی زهد بیرون می‌آید و در شور و مستی عشق ترک رسم و عادات شریعتمدارانه و صوفیانه می‌کند و از خودپرستی و خودبینی می‌رهد. به همین سبب است که عطار می‌گوید:

در پیشگاه مسجد و در کنج صـومعه **یک پیر کار دیده و یک مرد کارکو؟**[31]

پیری که در مسجد و صومعه و خانقاه است پیر مناجاتی و پیر مرقع پوش است، شرط آن که پیر حقیقی شود آن است که دل از دو جهان برکند و در صف رندان و قلندران در آید و مست می دلبر گردد:

ای پـیر مـناجاتی رخـتت بـه قـلندر کش **دل از دو جـهان بـرکن دُردی بـبر انـدر کش**
یا چون زن کـم دان شو یـا محرم مـردان شو **یا در صف رندان شو یـا خـرقه ز سر بـرکش**
چـون فـتنهٔ آن مـاهی چون رهرو این راهی **بـار غـم اگـر خـواهـی از کـون فـزونتر کش**
خـمار و قـلندر شـو مست مـی دلبـر شـو **ور گفت که کافر شو هان تا نشوی سر کش...**[32]

در غزلی دیگر ترسابچه‌ای که با بت و زنار و ناقوس و می بر کف از دیر بیرون آمده است و دل از عطار ربوده است، وصل خود را درگرو به دیر آمدن عطار و از خویش برون آمدن و می خوردن او می‌گذارد تا در بی‌خبری آنچه جویای آن است بیابد و بر او روشن شود که همه چیز خود اوست تا در عالم انسانی فریاد اناالحق بزند:

گـر وصـل مـنت بـاید ای پیر مـرقع پـوش / هـم خـرقه بسـوزانی هم قـبله بگـردانی
بـا مـا تـو بـه دیـر آیـی مـحراب دگـر گـیری / وز دفتر عشق مـا سـطری دو سه بـرخـوانـی
اندر بـن دیـر مـا شـرطت بـود ایـن هـر سه / کز خـویش بـرون آیـی وز جـان و دل فـانی
می خور تو به دیر اندر تا مست شوی بـیخود / کـز بـی‌خبری یـابی آن چیز که جـویانی
هر گه که شود روشن بر تـو کـه تـویی جـمله / فـریاد انـاالحـق زن در عـالم انسـانی
بـا مـا تـو بـه دیـر آیـی مـحراب دگـر گـیری / وز دفتر عشق ما سطری دو سه برخوانی...[۳۳]

در همهٔ این شواهد و شواهد متعدد دیگر پیداست که از نظر عطار پیر حقیقی آن است که درد عشق داشته باشد و آن که درد عشق دارد، رسته از نام و ننگ و تعلقات مال و نام و جاه دنیوی است و این همان پیری است که وی را در پیشگاه مسجد و در کنج صومعه پیدا نمی‌توان کرد.

پیر مغان حافظ همین پیر کاردیدهٔ عطار است که واقعهٔ دیدار با شاهد را از سر گذرانده است و مسجد و صومعه و خانقاه را رها کرده و خراباتنشین شده است و در یک غزل که حافظ هم مثل عطار از پیرما سخن می‌گوید، این «پیرما» یادآور شیخ صنعان است و اشارهٔ از مسجد به میخانه رفتن نیز یادآور همان اشاره‌های عطار دربارهٔ «پیرما» است*.

علاوه بر آنچه گفتیم، در آثار عطار بخصوص **منطق‌الطیر** نیز اشاره به این دوبُعدی بودن و مقام برزخی انسان و نتایج مترتب بر آن به گونه‌ایست که تأثر حافظ از آن را به وضوح می‌توان نتیجه گرفت. از جمله بهانه‌هایی که مرغان برای تن زدن از سفر به‌سوی سیمرغ به هدهد عرضه می‌کنند، یکی هم این بهانه است:

دیگـری گـفتش مـخنث گـوهرم / هـر زمـانی مـرغ شـاخ دیگـرم
گـاه رنـدم، گـاه زاهـد، گـاه مست / گاه هست‌ونیست و گاهی نیست‌وهست
گـاه نـفسم در خـرابـات افکـند / گـاه جـانم در مـناجات افکـند
مـن مـیان هـر دو حـیران مـانده / چون کـنم در چـاه و زنـدان مـانده؟[۳۴]

* دربارهٔ **پیر و پیر مغان** در دیوان حافظ و ارتباط آن با شیخ صنعان، در بخش آخر کتاب، ضمن تفسیر و تأویل بیت چهارم از غزل نخستین، توضیح کافی خواهیم داد.

چنانکه دیده می‌شود این مرغ دقیقاً به مقام برزخی خود در مقام یک انسان اشاره می‌کند، که گاهی «نفس» یا همان بُعد حیوانی وجودش او را به رندی و خراباتی بودن می‌کشاند و گاهی «جان» یا بُعد فرشتگی و الهیش او را متوجه زهد و مناجات می‌کند و او در چاهِ برزخِ میان این دو بُعد حیران مانده است. هدهد در پاسخ این مرغ اسارت برزخی او را تأکید و تصدیق و اشاره می‌کند که همهٔ انسان‌ها همین وضع را دارند و انسانِ یک صفت بندرت پیدا می‌شود:

گفت باری این بود در هر کسی — زانکه مرد یک صفت نبود بسی

گر همه کس پاک بودی از نخست — انبیا را کی شدی بعثت درست

چون بود در طاعتت دلبستگی — با صلاح آیی به صد آهستگی...[۳۵]

بدین ترتیب عطار بُعد منفی انسان را یکسره نفی نمی‌کند و عقیده دارد اگر آدمیان همه پاک بودند و جنبهٔ حیوانی در وجود آنان نبود، بعثت انبیا معنی نداشت. اما اگر انسان به طاعت دلبستگی پیداکند، اگر چه بسیار با تأنی، اما عاقبت به صلاح باز می‌آید.

بدین ترتیب عطار با تصدیق برزخی بودن هستی انسان هم برای بعث انبیا دلیل قانع‌کننده‌ای به‌دست می‌دهد و هم چنانکه خواهیم دید به نتایجی می‌رسد که حافظ هم دو قرن بعد آنها را با زبان و بیان خاص خود تأکید می‌کند. عطار در پرتو چنین نظری است که اولاً جسم و جان را به منزلهٔ جزء و کل می‌داند که از هم جدایی‌ناپذیرند و یکی بدون دیگری معنی ندارد و علاوه بر آن، این دوگانگی سرشت انسانی که مایهٔ هستی او شده است نه تنها مایهٔ حقارت او نیست بلکه نشانهٔ مقام برتر او در میان موجودات است و خدا به همین سبب همهٔ موجودات را به خاطر او آفریده است. گردش افلاک به خاطر اوست، دوزخ و بهشت تصویر و بازتاب خشم و مهر انسان است، قدسیان آدم را سجده کرده‌اند و حتی طاعت و عبادت روحانیان به خاطر اوست:

روز و شب این هفت پرگار ای پسر — از برای توست در کار ای پسر

قدسیان جمله سجودت کرده‌اند — جزو و کل غرق وجودت کرده‌اند

از حقارت سوی خود منگر بسی — زان که ممکن نیست بیش از تو کسی

جسم تو جزوست و جانت کلِّ کل — خویش را عاجز مکن در عین ذل
کل تو در تافت جزوت شد پدید — جان تو بشتافت عضوت شد پدید
نیست تن از جان جدا جزوی ازوست — نیست جان از کل جدا عضوی ازوست...
چون در آید وقت رفعت‌های کل — از برای توست خلعت‌های کل
هر چه چندانی ملایک کرده‌اند — از پی تو بر فلک کرده‌اند
جملهٔ طاعات ایشان، کردگار — بر تو خواهد کرد جاویدان نثار[۳۶]

به دنبال ابیات بالا عطار حکایتی می‌آورد تا روشن کند چگونه طاعات و عبادات ملایک در روز قیامت به حساب بندگان گذاشته می‌شود. در این حکایت از «عباسه» نقل می‌شود که در روز قیامت:

حق تعالی از زمین تا نُه فلک — صد هزاران ساله طاعت از ملک
پاک بستاند همه از لطف پاک — و افکند اندر سر این مشت خاک
از ملایک بانگ خیزد کای اله! — از چه بر ما می‌زنند این خلق راه؟
حق تعالی گوید ای روحانیان — چون شما را نیست زین سود و زیان
خاکیان را کار می‌گردد تمام — نان برای گرسنه باید مدام[۳۷]

عطار در این حرمت و عزت انسان در نزد حق، حکمتی پنهان از انسان می‌بیند که از عشق خدا به انسان مایه می‌گیرد. این که خدا هم به انسان توانایی گناه کردن بخشیده است و هم لطف و رحمت او سبب می‌شود که از گناه او درگذرد و توبهٔ او را بپذیرد، برای آن است تا مجال عشق‌بازی با انسان فراهم آید. زاهدی از جنازهٔ مرد مفسدی کناره می‌گیرد تا مبادا مجبور شود بر جنازهٔ او نماز بخواند و شب مرد مفسد را با چهره‌ای چون آفتاب در بهشت به خواب می‌بیند و چون از او علت وصول به این مقام عالی را می‌پرسد، پاسخ می‌شنود که:

گفت: از بی‌رحمی تو کردگار — کرد رحمت بر من آشفته کار

و سپس عطار نتیجه می‌گیرد:

عشق‌بازی بین که حکمت می‌کند — می‌کند این کار و رحمت می‌کند[۳۸]

حکمت عشق‌بازی خدا با بنده ایجاب می‌کند که در سرشت انسان توانایی ارتکاب گناه وجود داشته باشد و توانایی ارتکاب گناه اقتضا می‌کند که با بُعد روحانی و فرشتگی انسان، بُعد حیوانی نیز همراه باشد تا لطف و مهر عاشقانهٔ خدا نسبت به انسان مجال ظهور یابد. اگر قرار بود همه یک صفت و پاک و نمازی باشند، عشق‌بازی حکمت چگونه ظاهر می‌شد:

گر همه کس جز نمازی نیستی — حکمتش را عشقبازی نیستی[۳۹]

و یا به قول حافظ اگر قرار بود سهو و خطایی از انسان سر نزند و گناه کردن بنده امری بود که نباید تحقق پیدا کند، آنگاه عفو و رحمت پروردگار چه معنایی داشت؟

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست — معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست*؟

با توجه به آنچه گفتیم، حافظ نه تنها شخصیتی مثل پیر مغان را ــ که هر دو جنبهٔ وجود برزخی انسان را به معنی حقیقی کلمه، حتی در نام خود آشکار می‌کند و در مقابل دین‌فروشان متظاهر قرار می‌گیرد ــ چنانکه خواهیم دید به تأثر از عطار خلق کرده است، بلکه صفت عیب‌پوشی را که یکی از برجسته‌ترین صفات پیر مغان است، و از جمله سفارشهای اخلاقی حافظ است که داستان خلقت آدم نیز تخلقِ به آن را تأکید می‌کند، نیز می‌بایست از عطار گرفته باشد.

در منطق‌الطیر که نشانهٔ آشنایی حافظ با آن در غزل‌هایش آشکار است، بهانه‌ای که یکی از مرغان برای تن زدن از سفر به درگاه سیمرغ برای هدهد می‌آورد، آلودگی به گناه است. مرغ گناه‌کار از رسیدن به درگاه سیمرغ اظهار یأس می‌کند چراکه گمراهی از راه راست و ارتکاب به گناه را مانع تقرب به سیمرغ می‌داند. هدهد او را دل می‌دهد و می‌گوید: از لطف و رحمت حق نومید مشو! زیرا اگر گناه کردی در توبه باز است و نزول حق هر شب بر آسمان دنیا برای آن است که توبهٔ توبه‌کنندگان را بپذیرد:

گفت: ای غافل مشو نومید ازو — لطف می‌خواه و کرم جاوید ازو...

---

* در حافظ خانلری: سهو و خطای بنده گرش هست اعتبار...

گر نبودی مرد تایب را قبول	کی بدی هر شب برای او نزول*
گر گُنه کردی، در توبه‌ست باز	توبه کن کین در نخواهد شد فراز**
گر به صدق آیی درین ره تو دمی	صد فتوحت پیش‌باز آید همی [۴۰]

حکایاتی که عطار برای تأکید صحت سخنان هدهد می‌آورد، یا برای نشان دادن لطف و رحمت بیکران حق در توبه‌پذیری و بخشیدن گناه بندگان است، یا برای آن که کارهای خداوند علت‌پذیر نیست و لطف او به بنده‌ای به علت زهد مسلم یا عمل صالح او نیست و چه بسا خداوند به بنده‌ای که هیچ قدمی در راه کسب توشهٔ آخرت برنداشته است، چندان لطف کند که به خاطر او با پیغمبر خود در عتاب آید. در همین لطف و رحمت بی‌علت حق حتی به گناهکاران و کافران است که اقتضای زمینهٔ سخن، اعتراض به عیب‌جویی از دیگران را فراهم می‌آورد. وقتی خدا خود به بندگان گنهکار خود رحمت می‌آورد و آنان را می‌بخشد، چه کسی حق دارد انسانی را به خاطر گناه و خطایی عیب کند و به نظر حقارت در او بنگرد؟ عطار در حکایتی نقل می‌کند که خداوند به موسی عتاب می‌کند که قارون تو را هفتاد بار با مذلت و خواری خواند و تو یک بار هم پاسخ او را ندادی. اگر تنها یک بار مرا خوانده بود من شرک را از جان او می‌زدودم و او را به لباس دیانت می‌آراستم. اما تو او را به صد درد هلاک کردی و سبب شدی که او در زمین فرو رود. اگر تو قارون را آفریده‌بودی اینهمه در عذاب او آسوده‌خاطر می‌بودی؟

عطار از این حکایت نتیجه می‌گیرد: خدایی که دارای چنان لطف و رحمتی نسبت به بندهٔ خویش است، کی ازگناه او متغیر می‌شود؟ بنابراین وقتی خدا چنین عاشقانه ازگناه بندگان خود در می‌گذرد، آن‌کس که بندگان خدا را به سبب گناه‌کاری عیب می‌کند از ستمگرانِ دل‌سنگ و نافرمان است:

* اشاره به این حدیث است: یَنزِلُ ربُّنا تَبارکَ و تعالی کلَّ لَیلَةٍ الی السّماءِ الدُّنیا حینَ یَبْقیٰ ثُلُثُ اللّیلِ الآخِرُ یَقولُ مَنْ یَدْعونی فَاستَجیبَ لَهُ مَنْ یَسْأَلُنی فَأُعطیَهُ مَن یَسْتَغفِرُنی فَأغفِرَ لَهُ (← التاج الجامع للاصول فی احادیث الرسول، تألیف الشیخ منصور علی ناصف، المجلد الخامس، ص ۱۱۵)

** اشاره به این آیه است: لا تَقنَطوا مِن رَحْمَةِ اللّهِ اِنّ اللّهَ یَغْفِرُ الذُنوبَ جَمیعاً اِنّهُ هُوَ الغَفُورُ الرَّحیم (الزمر: آیه ۵۳)

... هست دریاهای فضلش بی‌دریغ — در بر آن جرم‌ها یک اشک میغ
هر که را باشد چنان بخشایشی — کی تغیر آرد از آلایشی
هر که او عیب گنه‌کاران کند — خویش را از خیل جباران کند[۴۱]

چنانکه دیده می‌شود عطار به صراحت عیب گرفتن بر گناه‌کاران را نافرمانی و سرکشی در برابر خدا می‌داند. چیزی در این جهان بیرون از مشیت الهی نمی‌رود، پس عیب کردن مخلوق، عیب گرفتن بر خالق است. این دقیقاً همان نظر حافظ هم هست که هم پیر مغان را به خاطر عیب پوشیدن می‌ستاید و درست برابر همهٔ مردم دین‌فروش عیب‌جو قرار می‌دهد و هم به صراحت به شیخ که مظهر بارز این عیب‌جویی است هشدار می‌دهد که بدگویی و عیب‌جویی مکن که این نشانهٔ کینه‌ورزی تو با لطف و رحمت بی‌کران الهی است:

بد رندان مگو ای شیخ و هش دار — که با مهر الهی کینه داری

باری چنانکه گفتیم، حافظ با تأمل در مقام برزخی انسان و نیز شعر عطار، هم چهرهٔ پیر مغان یا پیر خراباتی را کشف می‌کند و هم صفت عیب‌پوشی را به او نسبت می‌دهد و او را در برابر همهٔ دین‌فروشان عیب‌جو قرار می‌دهد. حافظ که خود را مرید پیر مغان نشان می‌دهد، و یا او را تجسم شخصیت خود در مقام سوم شخص می‌نماید تا بتواند او را نمایندهٔ اندیشهٔ خود و بهانهٔ انتقاد خود از خیل ریاکاران کند، عملاً پا جای پای او می‌گذارد و بی‌پروا از ملامت خلق و بخصوص ریاکاران، از شراب‌نوشی و شاهد بازی و رندی و خرابات رَوی خود سخن می‌گوید اما همچنانکه در شعر عطار نمی‌توان این رفتن از مسجد به میخانه و خرابات را به وقوع یک حادثه در عالم عین تعبیر کرد و قدر صدق چنین قضایایی را در خارج از زبان شعر و در عالم واقعیت و تجربی جستجو کرد، در شعر حافظ نیز نمی‌توان به سبب وجود مضامین مشابه نتیجه گرفت که آنچه وی در ارتباط با شراب و خرابات و میخانه و از مسجد به خرابات رفتن می‌گوید، اشاره به حوادثی در زندگی عملی او دارد. چنانکه وقتی هم سنایی به مذهب رندان و گدایان گرفتن سفارش می‌کند و به خرابات رفتن و کمزن و قلاش و مست و رند و دُردی خوار شدن، پیداست که

مقصودش معنای اولیهٔ شعر که مبتنی بر مدلول قراردادی کلمات است، نیست بلکه مخالفت با زهدفروشانی است که عیب‌جویی آنان از خلق از ادعای معصومیت ایشان سرچشمه می‌گیرد*:

- **خیز و بتا راه خرابات گیر — مذهب قلاشی و طامات گیر**
  مذهب رندان و گدایان دهر — صحبت اصحاب خرابات گیر [۴۲]

- **می پرستی پیشه گیر اندر خرابات و قمار — کمزن و قلاش و مست و رند و دُردی‌خوار باش** [۴۳]

باری در عالم واقعیت نه آن گروه شریعت پیشه و دیندار همگی ریاکار و متظاهر و خالی از صفا و خلوص‌اند و نه این گروه رند و شرابخوار و قلندر و خراباتی حتماً با صفا و خالص‌اند. اما در عالم شعر حافظ گویی بی‌روی و ریا بودن مستلزم زاهد و مؤمن نمون نبودن است و خالص و باصفا بودن، و ریاکار و متظاهر نبودن، مستلزم رند و خراباتی و شاهد باز بودن.

جنگ میان نور و ظلمت و ایران و توران در شعر حافظ به‌صورت جنگ میان دین‌فروشانِ ظاهرفریبِ خلق‌اندیش و دین‌ستیزانِ باطن‌گرایِ حق‌اندیش درآمده است. شیخ و زاهد و پیر مسجددار و صومعه‌نشین رهبر و راهنمای گروه اول است و پیر مغان یا پیر میخانه و خرابات‌نشین رهبر و راهنمای گروه دوم. در گروه دوم که ظاهرِ اعمالشان مایهٔ بدنامی و رسوایی در پیش خلق است، هر چه هست ریا و ظاهرفریبی نیست. آنان به اقتضای طبیعت انسانی خود عمل می‌کنند. حساسیت عاطفی حافظ نسبت به ریا سبب می‌شود که حافظ همواره طرف گروه رندان و

---

* این سخنان سنایی نیز از نظرگاه او دربارهٔ انسان سرچشمه می‌گیرد که برخلاف ادعای زاهدان و صوفی‌نمایان ادعای معصومیت را ناشی از غرور نفس و خودفریبی می‌داند و کسی را شایستهٔ خدای کریم و ایمنی از آتش دوزخ می‌شمارد که خود را به سبب گناه شکسته‌دل و شرمنده از حق ببیند:

آدمی با گنه شکسته‌تر است — پای طاووس چشم زخم پَر است
کانکه گوید منم شده معصوم — اوست بر نفس خویشتن میشوم
کانکه خود را شکسته‌دل بیند — خویشتن را به دل خجل بیند،
اوست شایستهٔ خدای کریم — ایمن است از عذاب نار جحیم

(حدیقة‌الحقیقة، ص ۳۸۵)

قلندران و میخواران را بگیرد زیرا تمام ریاکاری گروه اول در این است که می‌خواهند نیازهای جسمانی یا جنبهٔ مادی وجود انسان را ندیده بگیرند و مدعی می‌شوند یکسره فرشته‌خو شده‌اند. برای مقابله با این گروه است که حافظ در عالم شعر به آواز بلند به انجام آنچه آنان نهی می‌کنند و عیب می‌دانند، اقرار و اصرار می‌کند:

- **عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش　　　تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام**
- **عاشق و رندم و میخواره به آواز بلند　　　وین همه منصب از آن حور پریوش دارم**

این همه اصرار در انجام آنچه آن گروه متدین‌نمون از آن بیزاری می‌جویند و از متهم‌شدن به آن وحشت دارند، بازنمای بی‌پروایی و شجاعت حافظ در ستیز با ریا و دفاع از پاکدلی و خلوص و صفای نفس است. می پرستی حافظ نفی خودپرستی و دستاویز ریاگریزی است:

- **به می پرستی از آن نقش خود بر آب زدم　　　که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن**
- **جام می گیرم و از اهل ریا دور شوم　　　یعنی از خلق جهان پاک‌دلی بگزینم**

حافظ قرآن با خراباتی بودن سازگار درنمی‌آید به همین سبب است که کسانی که غزلهای حافظ را می‌شنوند و اصرار او را در زبان شعر بر رندی و می‌خواری می‌بینند در حرفهای او شک می‌کنند. حافظ در مقابل سؤال این گروه با فروتنی خود را همان‌گونه که آنان می‌بینند، می‌شمارد و سخنی در ردّ و تصدیق نظر دیگران نمی‌گوید:

من اگر رند خراباتم و گر حافظ شهر　　　این متاعم که تو می‌بینی و کمتر زینم

با این همه دیگر عجیب نمی‌نماید که علی‌رغم اعتراف حافظ و اصرار و اظهارش در باده‌خواری، عزیزی که دیگر در شمار صوفی و شیخ و زاهد نیست، چه بسا در نتیجهٔ مقایسهٔ گفتار و کردار متناقض حافظ، بگوید که وی لابد پنهانی شراب می‌خورد. چنین تردیدی و حدسی فقط وقتی ممکن است که حافظ برخلاف آنچه به زبان می‌گوید، در زندگی عملی خود اهل شراب نباشد و خلق او را می‌خواره ندیده باشند. حافظ در پاسخ اظهار بدون غرض این دوست عزیز به مقتضای شوخ‌طبعی خود بی‌آن که سخن او را تصدیق کند، هم به عیب بودن می‌خواری

اشاره می‌کند، و هم با ظرافتی تردیدانگیز به بهتربودن ارتکاب عیب در نهان، بی‌آن که می خوردن خود را به صراحت تصدیق یا رد کند.

دی عزیزی گفت حافظ می خورد پنهان شراب ای عزیز من نه عیب آن به که پنهانی بود!؟

چنانکه دیده می‌شود در اینجا نیز حافظ با طفره‌رفتن از جواب صریح به یک دوست نیز رابطهٔ میان شعر و زندگیش را در حالت ابهام نگه می‌دارد. این خود دلیل دیگری است که تناقض عمدی رفتار حافظ در عالم شعر چه در کل دیوان و چه گهگاه در طول یک غزل حاکی از اعتباربخشیِ مصرانهٔ وی به دوبُعدی بودن طبیعت انسان است که حافظ بر آن تأکید دارد. دوگانگی چهرهٔ حافظ در شعر او بازتاب جهان‌بینی و نظرگاه واقع‌بینانهٔ وی دربارهٔ طبیعت انسان است. چنانکه اشاره کردیم حافظ یگانه کسی نیست که این مقام برزخی انسان را درک کرده است، اما شاید یگانه کسی است که موفق شده است روحِ عواطفِ ناشی از ایستادن در این مقام را چنان در کالبد زبان بدمد که شعر او خود تمثل این مقام برزخی گردد. حافظ به اقتضای مقام برزخی خویش گهگاه به سبب جبر وقت و حال به یکی از دو سوی این برزخ درمی‌آید و سخن او یکسره زمینی یا آسمانی می‌گردد اما این احوال و اوقات متفاوت، هم هست و هم گذراست و ظهور و افول این احوال هم خود ناشی از همان دوبُعدی بودن انسان است. چنانکه وسوسه‌های زمینی و دغدغه‌های روحانی و آسمانی در یک غزل نیز نتیجهٔ ذهنیت همان انسانی است که پای در زمین و سر بر آسمان دارد.

گفتیم که شعر اگر از روی قصد و ارادهٔ شاعر برای بیان مقصودی از پیش معلوم، به تکلف و تصنع ساخته نشده باشد، بلکه چون حجم روی به افزایشی جبر ظهور و تولد خویش را به اقتضای عواطف و احساسات بر شاعر تحمیل کند، آینه‌ای است که تصویر بی‌پردهٔ شخصیت حقیقی شاعر را منعکس می‌کند نه سایهٔ شخصیتی را که او در ارتباط با زیستن با دیگران در جامعه می‌نماید. ابعاد جهانی که در شعر ممثل می‌شود از ابعاد مختلف شخصیت اصلی و هستی شاعر مایه می‌گیرد. به همین سبب انسانی که در شعر حافظ نمایندهٔ اوست غیر از انسانی است که مثلاً در عالم شعر مولوی و سعدی زندگی می‌کند و نفس می‌کشد. انسان یا «منِ» مولوی در

ماورای واقعیت خاک، در بحر حقیقت غوطه‌ور است. تنها جنبهٔ واقعیت برای این انسان جهادی حماسی با نفس است. اما انسان شعر سعدی، انسانی است آرام و عافیت‌طلب که بر جادهٔ شریعت قدم برمی‌دارد. اوامر و نواهی شرعی که همان بایستگیها و نبایستگیهای اخلاقی است، طریق سعادت و شقاوت را برای او معین کرده است. او ناآرام و مضطرب نیست. با رعایت حدود و احکام شریعت، در عین بهره‌گیری از تنعمات دنیوی، چشم به تنعمات عالم حقیقت دوخته است که در منتهی‌الیه صراط مستقیمِ شریعت است. انسان سعدی در عین آن که عرفان‌گرا هم هست و گاهی هم به اتکاء سنت شعر عرفانی سخنان قلندرانه ساز می‌کند، اهل خطرهای روحی نیست. در خط سیر تسلیم و سلامت گام برمی‌دارد. او مقام انسانی خود را می‌شناسد اما با پناه بردن به طریقی که شریعت پیش پای وی گذاشته است، خود را از اضطراب و تشویش ایستادن در این مقام و اندیشیدن به آن می‌رهاند. اما انسانی که در شعر حافظ می‌زید و نفس می‌کشد در برزخ میان حقیقت و واقعیت، یعنی مقام عدل انسان بی‌قرار و مضطرب است. انسان شعر حافظ ایستادن در نقطهٔ برخورد دو نیروی عظیم و متضاد را احساس و تحمل می‌کند. بزرگترین تعهد انسانی حافظ همین تحمل ایستادگی در این مرکز محنت و بی‌قراری است. درک او از مشکلاتِ بودن در این جایگاه در فریاد صمیمانهٔ او منعکس است. فریاد حافظ فریادی است که از حنجرهٔ تقدیر و سرنوشت ازلی و ابدی انسان در آسمان تاریخ طنین‌انداز است. انسانی که در شعر حافظ زندگی می‌کند، حقیقی‌ترین نمودگار و واقعی‌ترین تصویر انسان است. او هم فرشته است و هم حیوان؛ هم نور است هم ظلمت؛ هم جسم است هم جان؛ هم آسمانی است هم زمینی؛ هم درد آمدن با اوست هم اندیشهٔ رفتن؛ هم درد هجران و غربت و تبعید دارد و هم غم هجرت و بازگشت. او نه خاک است نه آب، نه ساحل است نه دریا؛ او گِل است، ایستاده در برزخِ میان خاک و آب؛ گمشده بر لب دریا؛ فرزانهٔ سرگردانِ بیگانه با جام‌جمی که جام‌جم با اوست. حافظ از همین مقام است که به عالم و آدم می‌نگرد و از همین روست که پیر او هم پیر است هم مغ؛ شرابش هم شراب طهور است هم شراب انگور؛ میخانه‌اش هم گوشهٔ خرابات است، هم خانقاه ناکجاآباد؛ و معشوقش هم

زمینی و جسمانی است هم آسمانی و روحانی؛ و لاجرم جهان شعر او که جهان خود اوست، نیز مجمع تناقضات است. در کنار فقر، سلطنت؛ در کنار سجاده، جام شراب، در کنار مسجد، میخانه، و در کنار فرشته دیو قرار دارد. پس غریب نیست اگر جهان او، هم از آنِ عارف است هم از آنِ عامی؛ هم از آنِ صالح است هم از آنِ طالح؛ هم ملکوت حقیقت است هم ملک واقعیت؛ هم حضور ظاهر است هم جلوهٔ باطن. دوگانگی انسان در شعر حافظ از شدت یگانگی با ماست که گهگاه بیگانه می‌نماید.

گویی این سخن دکتر جانسن در مقدمهٔ خود بر چاپی از آثار شکسپیر پیش از همه در حق حافظ راست می‌آید که: «هیچ چیز ممکن نیست عدهٔ زیادی از مردم را به مدتی دراز خوش آید مگر آن که نمایش راستینی از طبیعت عام باشد».[۴۴]

د. میثاق اَلَست، امانت، عشق، گناه... و عالم مثالی شعر حافظ

داستان خلقت آدم با برداشتی که حافظ از آن دارد، چنانکه دیدیم هم بخشی از زمینه‌های فکری غزل‌های او را می‌سازد که به‌صورت مخالفت با ریا و ریاکاران ظاهر می‌شود و هم حساسیت عاطفی حافظ را نسبت به ریا و تظاهر و سالوس رقم می‌زند. گذشته از این، قبول مقام برزخی انسان که از حکمت حق در خلق انسان مایه می‌گیرد، به جهان شعر حافظ حال و هوایی خاص می‌بخشد که گویی تصویری از باطن پنهان جهان ماست که در شعر او تجلی یافته است. گفتیم که در جهان شعر حافظ دو گروه از شخصیت‌ها زندگی می‌کنند که نیکی و بدی این دو گروه خلافِ انتظار و عادتِ ناشی از تجربه‌های ما در جهان واقع و در زبانِ طبیعیِ واقع‌نمون است. در این جهان، باطنِ فریبکار و سالوس نیک‌نمایان و باطن خالی از فریب و ریای بدنمایانِ جهان واقعی افشا می‌گردد. این تقابل میان جهان واقع چنانکه در ظاهر می‌نماید، با جهان شعر حافظ که گفتیم باطن این جهان است و درنتیجهٔ تأکید حافظ بر مقام برزخی انسان پدید می‌آید، در شعر حافظ چندان برجستگی پیدا می‌کند که به شعر حافظ چشم‌اندازی غریب می‌بخشد؛ چشم‌اندازی که توجه مخاطبان یا خوانندگان را کاملاً به خود جلب می‌کند.

از جمله عناصر فرهنگی برجسته‌ای که در این چشم‌انداز جهان شعر حافظ هم حضور دارد و هم از پرتو حضورش بخش وسیعی از این چشم‌انداز را روشن کرده است، دو واقعهٔ مهم مربوط به داستان خلقت است که حساسیت عاطفی حافظ نسبت به آن دو و استنباط وی از آنها، انگیزهٔ دل مشغولی‌هایِ اندیشه‌زای توأم با تأثر عاطفی در شعر حافظ شده است. در قرآن دو آیه در ارتباط با تقدیر ازلی انسان وجود دارد که بسیار با اهمیت است. در یکی از این آیه‌ها که به پیمان گرفتن خدا از ارواح آدمی اشاره رفته است، خداوند می‌فرماید: **وَ اِذْ اَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِم ذُرِّیَتَهُمْ وَ اَشْهَدَهُمْ عَلیٰ اَنْفُسِهِم اَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قالوُا بَلیٰ شَهِدْنا اَنْ تَقُولوُا یَوْمَ الْقیامَةِ اِنّا کُنّا عَنْ هذا غافلین***: خدای تو از پشت‌های فرزندان آدم فرزندان ایشان را برگرفت و آنان را بر خودشان گواه گرفت که نه من پروردگار شمایم؟ آنان پاسخ دادند: آری تویی خداوند ما، گواه بودیم بر آن تا روز قیامت نگویید که ما از این شهادت بی‌خبر بودیم.

این پیمان میان خدا و ارواح آدمیان در آغاز آفرینش ــ که یادآور واقعهٔ مشابهی در دیانت زردشتی و پیمان میان اهورامزدا و فَرَوَهَر آدمیان (جنبهٔ مینوی و روحانی انسان در عالم مِنوک) است[۴۵] ــ از دوستی و پیوند عاشقانه‌ای خبر می‌دهد که از ازل میان انسان و خدا برقرار می‌شود. ابوالحسن علی‌بن محمد دیلمی از شاگردان صوفی مشهور ابن خفیف شیرازی که قدیمی‌ترین کتاب مهم دربارهٔ عشق یعنی کتاب **عطف الالف المألوف علی اللام المعطوف**، از او باقی مانده است، این واقعهٔ اَلَست را بن‌مایهٔ محبت میان خدا و بنده می‌داند و عقیده دارد که انسان‌ها در این واقعه کلام خدا را شنیدند و او را دیدند و لذت آن رؤیت و حلاوت آن مخاطبه را دریافتند و چون خداوند بار دیگر آنان را به عبودیت خواند و طرف خطاب قرار داد آن لذت از ارواح آنان به جوشش درآمد و محبت ایشان را آشکار کرد و آنان به محبت خدا دل بستند[۴۶]. عین‌القضات نیز به این معنی اشاره می‌کند و می‌نویسد: «آن روز که جمال اَلَسْتُ بِرَبِّکُم بر تو جلوه کردند... هیچ جان نبود که نه وی را بدید و هیچ گوش نبود الّا که سماع قرآن از وی شنید اما حجاب‌ها برگماشت تا بعضی را فراموش شد[۴۷]...

* سورهٔ اعراف، آیه ۱۷۲

اول که بتم شراب صافی بی دُرد — می‌داد دلم ز من بدین حیله ببرد
وآنگاه مرا به دام هجران بسپرد — بازار چنین کنند با غرچه و کُرد[۴۸]

آنچه از سخنان عین‌القضات و بخصوص این دو بیت شعر او بر می‌آید این است که خداوند در روز «اَلَست» شراب جمال و کلامش را به ارواح آدمیان نوشاند و آنان در مستی و وجد حاصل از این شراب بی‌آن‌که به عاقبت کار بیندیشند، به پرسش خدا پاسخ «بلی» گفتند و از این طریق ندانسته مسؤولیت عظیمی را به گردن گرفتند و آنگاه حادثهٔ تبعید آدم از بهشت به جهان مادی و محسوس و گرفتاری درد و مشکلات فراق پیش آمد؛ گرفتاری‌ها و مشکلاتی که البته خدا از پیش می‌دانست. پس چنانکه جنید بغدادی صوفی مشهور نیز عقیده دارد، واقعهٔ پیمان گرفتن از ذریّت آدم پایه و مایهٔ محبت میان عبد و حق است و چنانکه اشاره کردیم اصل و منشأ رنج و اندوه و ابتلا و گرفتاری انسان در جهان[۴۹] میان موضوع میثاق اَلَسْت و موضوع امانت که در آیهٔ دیگری از قرآن آمده است، ارتباط و پیوندی نزدیکی وجود دارد که هر دو را با عشق الهی مربوط می‌کند. خداوند در قرآن می‌فرماید: **اِنّا عَرَضنا الْاَمانَةَ عَلَی السَّمٰواتِ وَالْاَرْضِ وَالْجبالِ فَأبَیْنَ اَن یَحْمِلْنَها وَ اَشفَقنَ مِنها و حَمَلَها الْاِنسانُ اِنَّه کانَ ظَلوماً جَهولاً***: ما بار امانت را بر آسمانها و زمین و کوهها عرضه کردیم، باز نشستند و از برداشتن آن خودداری کردند و سرباز زدند و آدمی برداشتِ آن را به گردن گرفت. راستی را که آدمی ستمکاره و نادان است.

بعضی از عرفا از این بار امانتی که جملهٔ موجودات از پذیرفتن آن اباکردند، تعبیر به عشق می‌کنند[۵۰] و عده‌ای نیز از آن به معرفت، شریعت، عقل و اختیار تعبیر کرده‌اند. تعبیرهای مختلف اغلب راه به یک نقطه می‌برد و در واقع می‌توان یک کانون مرکزی پیداکرد که طیف تعبیرهای مختلف را پیرامون خودگرد می‌آورد. آنچه در این آیه مسلّم می‌نماید دشواری حمل این بار امانت است که به همان سبب همهٔ موجودات از پذیرفتن آن تن می‌زنند و پیداست که پذیرفتن آن از جانب انسان، تن دادن به تحمل مشکلات عظیمی است که بر پذیرش این امانت مترتب است.

---

* سورهٔ احزاب، آیه ۷۲

همچنانکه انسان در موضوع میثاق اَلَست تنها با گفتن یک «بلی» مسؤولیتی را پذیرفت که مشکلات زیادی را ایجاب می‌کرد، پذیرش بار امانت نیز به معنی قبول مسؤولیت است و تن دادن به رنجها و مشکلات. پاسخ مثبت و شتاب‌آمیز ارواح آدمیان به دعوت حق در روز «اَلَست» بی‌آن که به بلاهای مترتب بر آن بیندیشند، درست مثل پاسخ مثبت به قبول امانتی است که تمامی موجودات از پذیرش آن خودداری می‌کنند. در هر دو مورد «بلی» گفتن و پذیرش آسان است اما مشکلات و دشواریها بعد آغاز می‌شود. ظلومی و جهولی انسان نیز به سبب آن است که انسان هم در عین جهل به عواقب دشواریهای این پذیرش، در هر دو مورد پاسخ مثبت می‌دهد، و هم با این پاسخ ستمی عظیم بر خویش روا می‌دارد؛ ستم تحمل مشکلاتی را که می‌بایست به سبب آن پذیرش، از میان همهٔ موجودات او تحمل کند. شایسته‌ترین صفت برای انسانی که هم نادان است و هم بر خویش ستم روا می‌دارد «دیوانگی» است و گویی حافظ از همین نظرگاه به موضوع امانت نگاه می‌کند که می‌گوید:

آسمان بار امانت نتوانست کشید　　قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند

اما این دیوانگی که در پاسخ مثبت انسان در پذیرش بار امانت الهی فعلیت پیدا می‌کند ناشی از امکانات بالقوه‌ایست که در خلقت انسان خداوند به ودیعه نهاده است و در سایر موجودات نیافریده است و اگر آفریده بود آنان نیز از قبول امانت تن نمی‌زدند. تمام صفاتی که در انسان هست و در سایر موجودات خواه آسمانیان یعنی فرشتگان و خواه زمینیان یعنی جماد و نبات و حیوان نیست می‌تواند مصادیق امانت باشد. معرفت و علم غیرفطری که علمِ به معرفت و علم را نیز ایجاب می‌کند از صفات خاص انسان است. زیرا علم همهٔ موجودات علمی است فطری، و محدود به همان وظیفه‌ایست که ماهیت آنان ایجاب می‌کند. موجودات دیگر نه از این محدودهٔ معیّن فراتر می‌روند و نه به همین علم محدود فطری خود علم دارند. موجودات دیگر اختیار و اراده ندارند. اختیار و ارادهٔ آنان، محو و مستغرق اراده و اختیار خداست هرچه او اراده و اختیار کرده است انجام می‌دهند. آنها مجبور مطلق‌اند. اما انسان حتی در محدودهٔ نظریهٔ جبر اشعری مجبور مطلق نیست و بنا بر

نظریهٔ کسب، مجبورِ مختار یا مسخرِ مختار است[۵۱] یعنی مجبور است مقدّرات خود را اختیار کند و چون نمی‌داند که مقدراتش چیست، در مقابل این اختیار مسؤول است هر چند که در مقایسه با علم سابق و لایتناهی خداوند بیرون از دایرهٔ اختیاراتِ از پیش معین شدهٔ خداوند نمی‌تواند اختیار کند. موجودات دیگر اگر هم چنانکه ابن‌سینا و پیش از او افلاطون و پس از او مولوی و دیگران گفته‌اند، عشقی دارند، این عشق میلی فطری و مقدّر است که خود بر آن واقف نیستند و در جستجوی معشوق خود در مراتب بالاتر حیات و در نهایت معشوق اعلا و یگانهٔ جهان با حرکتی غیر ارادی روانند[۵۲]. به قول نجم‌الدین رازی ملایکه چون تعلق به قالب جسمانی ظلمانی نداشتند محبت در ایشان به کمال نرسید. عشق خاصیت خاک است که آدم را از آن آفریده‌اند[۵۳]. حافظ هم می‌گوید:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی   بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز

به هرحال امانت چیزی است که به قول نجم‌الدین کبری همان «فوض اکبر» است و تنها به انسان عطا شده است و همان هم راز خلیفةاللهی انسان است[۵۴] و چنانکه گفتیم می‌توان از آن به معرفت، عشق، اختیار، شریعت، وحی، قدرت دریافت بلاواسطهٔ فیض الهی و هر صفتی که تنها خاص انسان در میان همهٔ موجودات است، تعبیر کرد. خواه این امکان بالقوه در وجود انسان برای پذیرش معرفت و عشق یا امانت، چنانکه نجم‌الدین رازی می‌گوید ناشی از خاصیت جسم خاکی و روح علوی باشد[۵۵] و خواه ناشی از سبب دیگر، همه از یک اصل و حقیقت ناشی می‌شود و آن اصل و حقیقت همان وجود نفخهٔ الهی یا پرتوی از روح الهی در انسان است که انسان به سبب برخورداری از آن شبیه خدا می‌شود و مصداق این حدیث که: خَلَقَ اللهُ آدمَ علی صورته*[۵۶]. در واقع اگر فرشته و خاک هیچکدام عشق ندارند این به سبب آن است که استعداد معرفت و علم به عشق خود را ندارند ورنه هر دو عاشق‌اند و با عشقی فطری که نیروی محرکهٔ وجود آنان در عالم هستی است به سوی معشوق حرکت می‌کنند. نجم‌الدین رازی می‌گوید برای کشیدن بار معرفت

---

* خلق ما بر صورت خود کرد حق   وصف ما از وصف او گیرد سبق (مثنوی، دفتر چهارم، بیت۲۲۹۵)

مجموعه‌ای از دو عالم روحانی و جسمانی لازم است تا هم آلت محبت و بندگی را به کمال دارا باشد و هم آلت علم و معرفت را و این فقط در ولایت دورنگ انسان است که هم خاک است و هم روح[۵۷]. اما نه علم و معرفت فرشته و نه محبت و بندگی خاک از نوع علم و معرفت و محبت انسان نیست زیرا بفرض قبول سخن او، هم عشقِ خاک و هم معرفتِ فرشته فطری است، نه این به معرفت خود و نه آن به عشق خود معرفت دارد و از همین روی نه آن اراده دارد تا بر معرفت خود بیفزاید و نه این علم و اختیار دارد تا عشق خود را دریابد. علم بالفعل فرشته تنها محدود به همان علمی است که با واسطهٔ فرشتگان دیگر به او اعطا می‌شود. او از دایرهٔ این فیض بلاواسطه که مقام معلوم اوست نه فراتر می‌شود و نه فروتر. او محبوس در محدودهٔ مشیت و ارادهٔ خداست. اما آدم برخوردار از فیض بلاواسطه است: **نَفَخْتُ فيهِ مِنْ رُوحي**. و این فیض بلاواسطه یا فوض اکبر، که گفتیم به قول نجم‌الدین کبری همان امانت است، در انسان، بالقوه، هم امکان معرفت غیرفطری و نامحدود را به‌وجود می‌آورد و هم خروج از محدودهٔ ارادهٔ الهی را که خود ناشی از آن نوع معرفت است، و هم اختیار عشق و معشوق را، خواه معشوق مجازی و خواه معشوق الهی. عشق در واقع ناشی از معرفت است. عشق، بدون معرفت و بدون معرفت به عشق، عشق انسانی نیست. نیروی محرکهٔ سرشته در ذات موجود است که معطوف به هدفی از پیش تعیین شده است. به سبب همین معرفتِ خاصِ بالقوهٔ انسانی و ناشی از روح الهی در انسان است، که خداوند از میان همهٔ موجودات از او پیمان می‌گیرد. چون فقط اوست که می‌تواند به ظاهر به سؤال «اَلَستُ بِربِّکُم؟» جواب مثبت و یا منفی بدهد؛ و فقط اوست که می‌تواند به ظاهر پس از پاسخ بر سر پیمان بماند یا نماند. دیگر موجودات پاسخی جز آن که خداوند از پیش برای آنان اراده کرده است نمی‌دهند و به راهی جز آن که خداوند برای آنان مقرر کرده است حرکت نمی‌کنند چون قدرت شناخت راهی دیگر را ندارند. از میان تمام موجودات، خدا تنها به آدم است که می‌گوید به درخت ممنوعه در بهشت نزدیک نشود و از میوهٔ آن نخورد*. زیرا که امکان بالقوهٔ این عمل که حاکی از ارادهٔ آزاد

---

* سورهٔ بقره، آیهٔ ۳۵: وَلا تقرباهذه الشَّجَرة.

است، تنها در او موجود است. معرفت بالفعل به تمام امور و قدرت ارادهٔ بالفعل خدا به انجام همه چیز، وقتی از طریق نفخه‌ای از روح خدا به آدم منتقل می‌شود بصورت بالقوه درمی‌آید. انسان به سبب همین معرفت و قدرت ارادهٔ بالقوه می‌تواند به درخت ممنوعه نزدیک شود و از میوهٔ آن بخورد، اما اگر علم سابق و لایتناهی خداوند به‌کار و نتیجهٔ کار آدم واقف است، آدم خود از نتیجه و پی‌آمدهای نافرمانی خود آگاه نیست. فرمان خداوند مبنی بر نخوردن از میوهٔ درخت ممنوعه ناشی از لطف و رحمت او نسبت به انسان است. زیرا خداوند می‌داند که با خوردن آن میوه، انسان عارف به نیک و بد می‌شود. یعنی معرفت بالقوه و فطریِ او بدل به معرفت بالفعل و غیرفطری می‌شود و او در میان انبوه مشکلاتِ ناشی از معرفت به نیک و بد در عین داشتن قدرت و اختیار، اسیر و سرگردان می‌گردد. به همین سبب است که آدم و حوا که مظهر کل انسانیت‌اند، به محض خوردن میوهٔ ممنوعه است که به عریانی خود آگاه می‌گردند و احساس شرم آنان را برای پوشاندن خویش به میان درختهای بهشت می‌دواند* و پیش از آن به این حال علم و آگاهی ندارند. در عهد عتیق، کتاب مقدس قوم یهود از این درخت ممنوعه با صفت «درخت معرفت نیک و بد» یاد شده است[۵۸]. بیرون رانده شدن آدم از بهشت در واقع به معنی خروج وی از بهشتِ فقدانِ علم و ارادهٔ شخصی است و اسارت در تار و پود مشکلاتِ برخورداری از معرفت شخصی و کسبی و اراده و اختیار آزاد. یعنی برخلاف همهٔ موجودات از جماد گرفته تا فرشته، از مطلقیت اجبار خارج شدن، و اگر نه مختار، دست کم مجبور مختار یا مسخّر مختار شدن.

آدم یا آدم و حوّا قبل از خوردن میوهٔ معرفت، به مشکلاتی که مترتب بر نافرمانی آنان است، علم ندارند. بعد از خوردن است که علم پیدا می‌کنند و تحقق این علم و معرفت نخستین بار با وقوف آنان به عریانی خویش، حضور و وجود خود را اعلام می‌کند. بعد از این معرفت و علم است که آنان راز فرمان خدا را درمی‌یابند و می‌فهمند که جهل آنان نسبت به عواقب نافرمانی انگیزهٔ چه مشکلات طاقت‌فرسا و ظلم عظیمی بر خود شده است. این ظلمی است که انسان چنانکه گفتیم اعتراف

---

* سورهٔ اعراف، آیهٔ ۲۳: فَلمّا ذاقاالشَجَرةَ بَدَتْ لَهُما سَوآتُهما وَ طَفِقا یَخصِفان عَلَیهِما مِنْ وَرقِ الجَنّةِ.

می‌کند، خود مسبب آن است: **رَبَّنا ظَلَمنا اَنْفُسَنا***. چنانکه پیش از این گفتیم حافظ این اعتراف به گناه را ناشی از ادب انسان می‌داند و به رعایت آن نیز سفارش می‌کند هر چند در ارتکاب آن اختیار نداشته است:

گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ   تو در طریق ادب باش گو گناه من است

این اعتراف به گناهِ انسان در واقعهٔ خوردن میوهٔ ممنوعه از بهشت و رانده شدن از بهشت را حافظ در ورای پاسخ مثبت انسان در واقعهٔ اَلَست و قبول بار امانت نیز می‌بیند. اگر چه به ظاهر انسان به اختیار هم «بلی» می‌گوید و هم حمل بار امانت را می‌پذیرد، و به سبب همین پذیرش هم به صفت ظلومی و جهولی و به قول حافظ دیوانگی متهم می‌شود** و سرنوشت تلخی را برای خود تدارک می‌بیند، اما وقتی در حقیقت کار تأمل کنیم، در این دو واقعه نیز انسان اختیار و گناهی ندارد و جبر سرنوشتی که خدا از پیش برای او مقدرکرده است، آن «بلی» گفتن و قبول بار امانت را بر او تحمیل می‌کند. انسان اگر تأمل ناکرده هم «بلی» می‌گوید و هم «امانت» را می‌پذیرد، برای آن است که خدا خود سرشت او را به گونه‌ای آفریده است که استعداد و ذوق درک حُسن و عاشق شدن را دارد. به قول نجم رازی: «مجموعه‌ای می‌بایست از هر دو عالم روحانی و جسمانی که هم آلت محبت و بندگی به کمال دارد و هم آلت علم و معرفت به کمال دارد تا بار امانت مردانه و عاشقانه در سُفت جان کشد... ظلومی و جهولی از لوازم حال انسان آمد زیرا که بار امانت جز به قوّت ظلومی و جهولی نتوان کشید».[۵۹] وقتی فرزندان آدم خدا را که در جمال اجمل است می‌بینند و ندای او را که دل‌انگیزترین موسیقی است، می‌شنوند، به اقتضای سرشت خود چنان مست می‌شوند و از خود بی‌خود می‌گردند که ممکن نیست به معشوق پاسخ رد بدهند و یا به عاقبت پاسخ خود بیندیشند. ظلومی و جهولی انسان در واقعهٔ عرضِ امانت ناشی از همین مستیِ عشقِ حاصل از تقدیری است که در آفرینش او رفته است. همانطور که پیشتر گفتیم به قول عطار این حال همان عشقبازی حکمت است که هم انسان را به «بلی» گفتن و قبول «امانت» وامی‌دارد و

---

* سورهٔ اعراف، آیهٔ ۲۳: قالا رَبَّنا ظَلَمنا اَنْفُسَنا وَ اِنْ لَمْ تَغْفِر لَنا وَ تَرْحَمنا لَنَکونَنَّ مِن الخاسِرین.

** آسمان بارِ امانت نتوانست کشید   قرعهٔ فال به نام منِ دیوانه زدند

او را گرفتار رنج و مشکلات عشق می‌کند و هم در عین گرفتاری و ارتکابِ گناهِ بی‌اختیار و ناشی از سرشت و تقدیرِ از سابق رفتهٔ انسان، به یاری او می‌شتابد و لطف و رحمت بی‌دریغ خود را نثار این موجودِ از محبت در محنت فرورفته می‌کند. از خواجه عبدالله انصاری نقل می‌کنند: «محبت در بکوفت محنت جواب داد: ای من غلام آن که از آنِ خود فراآب داد، مسکین این آدم که از ظلومی و جهولی باری که اهل دو جهان از او بگریختند، او در آن آویخت و محنت جاودانی اختیار کرد و شادی هر دو جهانی درباخت».[۶۰]

موضوعِ میثاق اَلَست و ارتباط آن با امانت و عشق برجسته‌ترین پیش‌زمینهٔ اندیشهٔ حافظ دربارهٔ انسان و محنت و اندوه جاویدانِ ناشی از عشق ازلی میان انسان و خداست که در دیوان او حضوری آشکار و پنهان دارد و در این زمینه در غالب موارد تأثر عمیق او را از نظرگاه‌های عطار چنانکه اشاره خواهیم کرد می‌بینیم. حافظ واقعهٔ عرض امانت را در حقیقت انتخاب میان غم و شادی می‌داند و وقتی می‌گوید همهٔ موجودات از قبول امانت سرباز زدند و دل غمدیدهٔ ما غم را برگزید، از یک طرف به گزینش غم به وسیلهٔ انسان‌ها اشارت می‌کند و از طرف دیگر به سرشت «دل غم دیدهٔ» انسان‌ها که نمی‌توانستند جز قبول امانت که مناسب سرشت آنهاست انتخابی دیگر کنند. این جبر اختیار نمون را که اساس اندیشهٔ حافظ دربارهٔ تقدیر غم‌انگیز انسان است غالباً بصراحت یا پوشیده در ورای بسیاری از ابیات حافظ می‌توان دید:

دیگران قرعهٔ قسمت همه بر عیش زدند　　دل غم‌دیدهٔ ما بود که هم بر غم زد

این امانت‌پذیریِ به ظاهر اختیاری و در باطن اجباری همانطور که گفتیم سرمنشأ تمام رنج‌ها و مشکلات انسان‌هایی است که استغراق در لذت‌ها و امیال جهانی، واقعهٔ الست و عرضهٔ امانت را از یاد آنان نبرده است. واقعهٔ تبعید آدم از بهشت و اندوه و گریهٔ ناشی از فراق حق که در تفاسیر بتفصیل از آن یاد شده است[۶۱] اندوه مقدّر و جبری نوع انسان و به ویژه همهٔ انسان‌هایی است که نسبت به آن واقعه‌ها دل‌آگاهی دارند و عاشقانه در حسرت بازگشت به اصل و قرب یاراند:

عاشقان زمرهٔ ارباب امانت باشند　　لاجرم چشم گهربار همانست که بود

این غم و اندوه را پایانی نیست مگر آن که عاشقِ سالکِ راهِ حق عهد امانت را به جای آورد و امانتِ نفخهٔ الهی را ــ که «امانت» را به هر معنایی که تعبیر کنیم ناشی از آن است - همان‌گونه که پاک از خداوند دریافت کرده است، پاک و پالوده از آلودگی‌های دنیوی و کدورات صفات ناشی از نفس بهیمی به صاحب امانت باز رساند:

حقا کزین غمان برسد مژدهٔ امان　　گر سالکی به عهد امانت وفا کند

ترکیب اضافی «عهد امانت» در بیت فوق، پیوند میان عهد اَلَست و امانت را در نظرگاه حافظ نیز تداعی می‌کند. در واقع به سبب وجود همان امانت الهی که برخورداری از علم و اراده را اقتضا می‌کند، خداوند از ذرّیهٔ آدم در واقعهٔ اَلَست پیمان می‌گیرد. این که خداوند می‌فرماید «تا روز قیامت نگویید که ما از این شهادت بی‌خبر بودیم»، خود حکایت از همان علم و ارادهٔ شخصی انسان دارد که مسؤولیت وی را نیز نسبت به اعمالش ایجاب می‌کند. بلی گفتن به ندای اَلَست، موجب مسؤولیت انسان در این جهان است. به این مسؤولیت بی‌اعتنا بودن به قول عطار انکار آن اقرار است. هر قدمی در راه نفس برداشتن راه بی‌وفایی نسبت به معشوق ازلی سپردن است. عطار می‌گوید:

چون به گوش جان شنیدستی اَلَست　　از بلی گفتن مکن کوتاه دست
بسته‌ای عهد اَلَست از پیش تو　　از بلی سر در مکش زین بیش تو
چون بدو اقرار آوردن درست　　کی شود انکار آن کردن درست
ای به اول کرده اقرار اَلَست　　پس به آخر کرده انکار اَلَست
چون در اول بسته‌ای میثاق تو　　چون توانی شد در آخر عاق تو
ناگزیرت اوست پس با او بساز　　هر چه پذرفتی وفا کن کژ مباز[۶۲]

اما وفا کردن به میثاق اَلَست که از نظر عطار هم میثاق عشق است، از بلیِ نفس پرهیز کردن است. چون بلی گفتن به خواهشهای نفسانی چون گرداب بلایی است که به هلاک می‌انجامد و راه بر نجات و رستگاری که جز با وصال محبوب میسر نمی‌شود، می‌بندد:

چون اَلَست عشق بشنیدی ز جان — از بَلیِ نفس بیزاری ستان
چون بلیِ نفس گرداب بلاست — کی شود کار تو در گرداب راست [۶۳]

پیوند «بلی» با «بلا» و رنج و محنت، تقدیر آدمی است. این نکته‌ایست که تمام عرفا به آن اشاره کرده‌اند. بلی گفتن، میثاق عشق با خداست و عشق بی‌بلا ممکن نیست. عطار در حکایت پیمان گرفتن خدا از آدمیان، می‌گوید در آن روز که پیمان می‌گرفتند آدمیان را بر بلای مترتب بر بلی گفتن آگاه کردند اما آدمیان که مست دیدار بودند با شادمانی آن بلا را پذیرفتند:

... خطاب آمد که گر خواهان مایید — همه خواهان امواج بلایید
همی چندان که موی جانور هست — دگر ریگ بیابان سر به سر هست
دگر چندان که دارد قطره باران — دگر چندان که برگ شاخساران
فزون زان بیش از رنج و بلا من — فرو ریزم به زاری بر شما من
خسک سازم هزاران آتشین بیش — نهم تان هر زمان بر سینهٔ ریش
چو آن جان‌ها خطاب حق شنیدند — از آن شادی خروشی برکشیدند
که جان ما فدای آن بلا باد — نما هرچه‌آن تو می‌خواهی به ما باد
بلای تو به جان ما باز گیریم — ز هر یک جاودان صد ساز گیریم [۶۴]

بدین ترتیب عطار عقیده دارد که ارواح انسانی با علم به بلایِ بسیارِ مترتب بر بلی گفتن، به ندای حق پاسخ مثبت دادند؛ پس غم و اندوه حاصل از این بلایِ بلی گفتن تمامی ندارد مگر آن که وصال مجدد صورت پذیرد و این وصال مجدد در گرو جهاد با نفس در این جهان و بیزاری ستاندن از خواهش‌های نفسانی است:

طریق عشق جانا بی‌بلا نیست — زمانی بی‌بلا بودن روا نیست
اگر صد تیر بر جان تو آید — چو تیر از شست او باشد خطا نیست...
بلا کش تا لقای دوست بینی — که مرد بی‌بلا مرد لقا نیست
میان صد بلا خوش باش با او — خود آنجا کو بود هرگز بلا نیست
کسی کو روز و شب خوش نیست با او — شبش خوش باد، کانکس مرد ما نیست [۶۵]

آنچه در آثار عارفان دربارهٔ پیوند بلا با عشق و پیمان الست و نیز قبول امانت

آمده است، چندان گسترده و مکرر است که نقل همهٔ آنها خود کتابی می‌شود. در همهٔ این اشارات، بلا امری مقبول تلقی شده است که برای پالودگی روح و نیل به حق یا محبوب لازم شمرده شده است. سهل تستری بلا را شرط راه بردن به حق می‌شمارد[۶۶]. جنید بلا را بوته‌ای می‌شمارد که چون مرد در او پالوده گشت دیگر روی بلا را نمی‌بیند[۶۷]. بلا چراغ عارفان، بیدارکنندهٔ مریدان و هلاک‌کنندهٔ غافلان است[۶۸]. حلاج می‌گوید چون سلطانی که دایم در طلب ولایت است، ما همه سال در طلب بلای اوییم[۶۹].

از نظر عطار امانت عشق که در نتیجهٔ بلی گفتن به پیمان اَلَست به انسان سپرده می‌شود، نیز مثل میثاق اَلَست منشأ غم و اندوهی است که تا کسی آن را تحمل نکند شایستهٔ نام عاشقی نیست:

زهی طاقت که تا ما زین امانت — برون آییم ناکرده خیانت

جهان عشق را پای و سری نیست — بجز خون دل آنجا رهبری نیست

کسی عاشق بود کز پای تا فرق — چو گل در خون شود اول قدم غرق[۷۰]

اما این بار امانت گران عشق را در حقیقت جز سرّ الهی یا نفخهٔ حق که در وجود انسان به ودیعه نهاده شده است، کسی نمی‌تواند کشید. آن کس که می‌پندارد جان بی‌قرار سرّ کردگار را بر تواند داشت، گرفتار عُجب و پندار است. آن امانت را هم سرّ او می‌کشد که مغزِ قشر عالم است و اگر آن سرّ نبود، آب و خاک بشر را کی توانِ کشیدن آن می‌بود. اگر او خود از پیش نگفته بود که **لَقَد کَرَّمنا بَنی آدَمَ وَ حَمَلنا هُمْ فی البرّ و الْبَحر** * چگونه کسی به خود می‌توانست حامل آن سرّ باشد که بار امانت را توانست کشید؟

هر که پندارد که جان بی‌قرار — بر تواند داشت سِرّ کردگار

یا چنان انوار را حامل شود — یا چنان اسرار را قابل شود

آن ازو عُجبی و پنداری بود — وین چنین در راه بسیاری بود

آن امانت سرٌ او هم می‌کشد — قشر عالم مغز عالم می‌کشد

---

* سورهٔ ۱۷، آیهٔ ۷۰

گـر نـبودی در میان آن سرّ پـاک — کی کشیدی آن امـانت آب و خـاک
روسـتم را رخش رسـتم مـی‌کشد — تـا نـپنداری کـه مـردم مـی‌کشد
گـر حَـمَلناهُم نـیفتادی ز پـیش — حامل آن سِر نبودی کس به خـویش
چون رسیدی و آنچه دیدی دیده شد — مـرد را ایـنجا زفـان ببریده شـد[۷۱]

وقتی در مجموع در ماجرای خلقت از چشم‌انداز عطار و عـارفان دیگـر نگـاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که انسان در این میانه هیچ کاره است و همه کارها به اراده و مشیت حق می‌رود. اوست که انسان را از دو بُعد حیوانی و فرشتگی یا عـقل و شهوت می‌آفریند؛ اوست که به ندای الست پاسخ مثبت می‌دهد؛ اوست که امانت را می‌پذیرد؛ اوست که عشق خویش را در دل بنده می‌اندازد؛ اوست که بنده را در کشیدن بارگران امانت و عشق و بلا یاری می‌کند و اوست که کسی را رد می‌کند یا قبول می‌کند و بنابراین اوست که گناه و ثواب می‌کند؛ پس در این میان انسان کیست و چه نقشی دارد؟ در حکایتی عطار نقل می‌کند که ابوالحسن خرقانی شبی حق را به خواب می‌بیند. گفت و گویی که میان ابوالحسن خرقانی و حق اتفاق می‌افتد تأیید همین مطلب است که طلب و جستجوی خرقانی نیز تقدیری است که از ازل رفته است و طلب‌کنندهٔ حقیقی خداست و طلب خرقانی ظاهری است و ناشی از طلب حق است:

بـرفتاد از جـان خـرقانی نـقاب — دید آن شب حق تعالی را به خـواب
گفت الهی روز و شب در کـلّ حـال — جستمت پیدا و پنهان شـصت سـال
بـر امـیدت ره بسـی پـیمودهام — طـالب تـو بـودهام تـا بـودهام
از وجـود مـن رهـایی ده مـرا — نـور صـبح آشـنایی ده مـرا
حـق تـعالی گـفت ای خـرقانیم — گر به سالی شـصت تـو مـی‌دانـیم...
مـن در آن آزال ازل بـی‌علتیت — کـرده‌ام تـقدیر صـاحب دولـتیت
هـم در آزال الازل هـم در قـدم — در طلب بـودم تـو را تـو در عـدم...
این طلب کامروز از جان تو خاست — نیست هیچ آنِ تـو جـمله آن مـاست
گـر طـلب از مـا نـبودی از نـخست — کی ز تو هرگز طلب گشتی درست[۷۲]

در حکایتی دیگر وقتی بوعلی طوسی از میرکاریز سؤال می‌کند که راه از حق

سوی بنده است یا از بنده سوی حق، در پاسخ چنین می‌شنود:

گفت ره نه زین بدان نه زان بدین — لیک راه از حق به حق می‌دان یقین
نیست غیر او که دارد غیر دوست — گر حقیقت اوست ره زوهم بدوست
نیست غیر او و غیری چون بود — راه رو زو هم بدو موزون بود[۷۳]

چنانکه دیده می‌شود جز او غیری در میان نیست و آدمی اصلاً به حساب نمی‌آید. عطار در غزلی می‌گوید جمالِ حقِ بی‌نشانه را آیینهٔ کونین نشانه است. یار در این آیینه جمال خود را می‌نگرد و با خود عشق بازی می‌کند و خیال آب و گل جز بهانه‌ای بیش نیست و اگر با چشم بینا بنگری در می‌یابی که هر دو عالم هم اوست و جز او کسی در میان نیست. انسان مرغی است که در دام این جهان افتاده است و به او می‌گویند غم مخور و از دانه‌های دام بخور. اما مرغی که اسیر دام شده است چگونه میتواند به دانه مشغول شود و از خوردن آن لذت ببرد؟ مشکلیِ کار انسان نتیجهٔ این وضع است که با دانه خوردنِ آدم آغاز شد، دانه خوردنی که اگر چه در آن تقصیری هم در حقیقت نداشت، برای همیشه اسیر دام جهان شد:

به بوی دانه مرغت مانده در دام — چه مرغی آن که عرشش آشیانه‌ست
بدو گفتند چون در دام ماندی — بخور دانه که غم خوردن فسانه‌ست
بزاری مرغ گفتا ای عزیزان — به دام اندر که را پروای دانه‌ست
کز آن گاهی که خورد آن دانه آدم — به دام افتاده سر بر آستانه‌ست
عزیزا کار تو بس مشکل افتاد — چه گویم چون زبانم بر زبانه‌ست
ببین کایینهٔ کونین عالم — جمال بی‌نشانی را نشانه‌ست
نگاهی می‌کند در آینه یار — که او خود عاشق خود جاودانه‌ست
به خود می‌بازد از خود عشق با خود — خیال آب و گل در ره بهانه‌ست
اگر احول نباشی زود بینی — که کلی هر دو عالم یک یگانه‌ست[۷۴]

حافظ نیز در غزلی، خیال آب و گل یا انسان را بهانه‌ای بیش نمی‌داند و ندیم و مطرب و ساقی را «او» می‌داند. در این غزل که از وزن و قافیه و مضمون آن پیداست که به این غزل عطار کاملاً توجه داشته است، وجود انسان را معمایی می‌شمارد که

تحقیق آن افسون و افسانه است و راه به جایی نمی‌برد:

۱. سحرگاهان که مخمور شبانه	**گرفتم باده با چنگ و چغانه**
۲. نهادم عقل را ره توشه ازمی	**ز شهر هستی‌اش کردم روانه**
۳. نگار می‌فروشم عشوه‌ای داد	**که ایمن گشتم از مکر زمانه**
۴. ز ساقی کمان‌ابرو شنیدم	**که‌ای تیر ملامت را نشانه**
۵. نبندی زین میان طرفی کمروار	**اگر خود را ببینی در میانه**
۶. برو این دام بر مرغی دگر نه	**که عنقا را بلند است آشیانه**
۷. که بندد طرف وصل از حسن شاهی	**که با خود عشق بازد جاودانه**※
۸. ندیم و مطرب و ساقی همه اوست	**خیال آب و گِل در ره بهانه**
۹. بده کشتی می تا خوش برانیم※※	**ازین دریای ناپیدا کرانه**
۱۰. وجود ما معمائیست حافظ	**که تحقیقش فسونست و فسانه**

چنانکه دیده می‌شود در سه بیت اول عشوهٔ نگار می‌فروش را حافظ وقتی درمی‌یابد که عقل را مست می‌کند و از شهر هستی روانه می‌کند یا به عبارت دیگر عقل را زایل می‌کند و این واقعه مثل واقعه‌های مشابه در هنگام سحر یعنی در مرز میان شب و روز رخ می‌دهد※※※. این هنگام وقت مکاشفه و واقعه‌های عاشقانه است که درکتاب‌های عرفانی سابقهٔ بسیار دارد[۷۵]. دیدار با یار یا تجلی حق در مقام معشوق مشروط به زایل شدن عقل و قطع پیوند عاشق با خویش و با جهان است. بنابراین نگار می‌فروش که با دلربایی و ناز و کرشمه‌اش عاشق را مست می‌کند و از مکر زمانه ایمن می‌سازد جز تمثل حق یا معشوق نیست. «نگار می‌فروش» با «ساقی کمان ابرو» در بیت چهارم یکی است با دو تعبیر. هم کمان ابرویی در نگار هست و

※ در حافظ خانلری این بیت نیست. با توجه به غزل عطار که این مضمون را دارد، وجود این بیت لازم می‌نماید. در حافظ تصحیح «سایه» نیز این بیت آمده است.

※※ در حافظ خانلری به‌جای «برانیم»، «برآییم» آمده است که با توجه به حرف اضافهٔ «از» صحیح‌تر به نظر می‌رسد. در حافظِ سایهٔ غزل مانند متن است جز آن که بیت «که بندد طرف...» پس از «ندیم و مطرب...» آمده است.

※※※ ● دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند — وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند.
● سحرم دولت بیدار به بالین آمد — گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد.

هم می‌فروشی در ساقی. اگر این دو را یکی و همان تمثل حق تعبیر و تلقی نکنیم، ابهام بیت ششم رفع شدنی نیست. چون نمی‌توان مدلول «مرغ دیگر» و «عنقا» را وقتی از زبان ساقی کمان ابرو به صاحب مکاشفه که در اینجا حافظ یا گویندهٔ شعر است، دریافت. بیت‌های ۴ (از مصراع دوم) و ۵ و ۶ و ۷ و ۸، سخنانی است که ساقی کمان ابرو یا حق، در مکاشفهٔ سحرگاهی حافظ، در خطاب به او مـی‌گوید. سخن ساقی به حافظ این است که: اگر خود را کسی به حساب آوری و در مـیان ببینی، فایده‌ای برای تو حاصل نمی‌شود چنانکه کمربند نیز از میان یا کمر نگار که از باریکی در حکم هیچ* است، طرفی نمی‌بندد. بنابراین برو و دام برای شکار مرغی دیگر بگستر زیرا آشیانهٔ عنقایی چو من بلند است و اسیر دام چون تویی که با اظهار عشق خود را نشانهٔ ملامت دیگران ساخته‌ای و هنوز بکلی ترک هستی نکرده‌ای و نشانهٔ ملامت شدنت خود ناشی از بقای وجود توست، نمی‌شود**. چگونه ممکن است از حسن شاهی که جاودانه با خود عشق می‌بازد کسی برخوردار شود؟ وصال به شرط فناست و عاشق چون فانی شد، اویی در میان نیست که به وصال برسد، هم معشوق است که به وصال می‌رسد. به قول شیخ احمد غزالی:

> حقیقت عشق چون پیدا شود، عاشق قوت معشوق آید نه معشوق قوت عاشق. زیرا که عاشق در حوصلهٔ معشوق تواند گنجید، اما مـعشوق در حوصلهٔ عاشق نگنجد... پروانه که عاشق آتش آمد، قـوت او در دوری اشراق است، طلایهٔ اشراق او را میزبانی کند و او به پرّ هـمت خـود در هوای طلب او پرواز عشق می‌کند، اما پرش چندان باید که بدو رسید، او را رَوِشنی نماند***، روش آتش را بود درو، و او را نیز قوتی نبود، قوت آتش را بود... آنچه عاشق را تواند بود، هیچ چیز نیست که ساز وصـال تواند آمد، ساز وصل معشوق را تواند بود و این هم سرّی بزرگ است که وصال مرتبهٔ معشوق است و حق او، فراق است که حق عاشق است و مرتبهٔ

---

* حافظ در جای دیگری می‌گوید:

میان او که خدا آفـریده است از هـیچ　　　دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگشادست

** عنقا شکار کس نشود دام باز چین　　　کانجا همیشه باد به‌دست است دام را

*** در متن «نماید» آمده است. از نسخهٔ بدل تصحیح شد.

اوست».[۷۶]

در بیت ۸ و ۹ متکلم دیگر ساقی کمان ابرو نیست، حافظ است که متکلم است و روی به مخاطبان و خوانندگان شعر خود دارد و در تأیید سخنان ساقی کمان ابرو، می‌گوید که ما انسانها هیچ نیستیم و در این عالم در حقیقت هیچ نقشی نداریم و همه اوست. او هم ندیم و هم مطرب و هم ساقی است. عاشق اوست و معشوق هم اوست. انسانها چون تصویری در آینه تنها وجودی مجازی دارند و بهانه‌ای هستند تا او خود با خود عشق‌بازی کند. عقل بشر در برابر معمای هستی و دریای بیکرانهٔ اسرار الهی سرگردان و حیران می‌شود؛ حیرت اندوه‌زایی که او را در ورطهٔ بلا و محنت و اندوه غوطه‌ور می‌کند. تنها مگر با درکشیدن کشتیِ می و مستی و بی‌خبری و ذهول عقل بتوان از این دریای بیکرانِ اسرار جان به سلامت برد*. بیت نهم خطاب حافظ با خویش و یا باز هم از طریق خطاب به خود با همهٔ مخاطبان است. هستی ما در این عالم معمایی است نگشودنی که هر تحقیقی دربارهٔ او افسون و افسانه‌ای بیش نیست.

خلقت آدم، میثاق الست، قبول بار امانت، خوردن میوهٔ ممنوعه، رانده شدن از بهشت که وقتی به کنه حقیقت دو بُعدی و وجود برزخی انسان بنگری در هیچکدام از آنها اختیار و تقصیر و گناهی ندارد، اما رنج و درد بسیاری را باید به خاطر آنها بر دوش کشد و بلای بلی گفتن و اندوه بیکران فراق یار را تحمل کند و مخاطب اوامر و نواهی خداوند گردد، تقدیر تلخی را برای آدمی رقم زده است که زمینهٔ پنهان و آشکار غالب غزل‌های حافظ را تشکیل می‌دهد. اندوه ناشی از معصومیت انسان که تقدیر از پیش رفتهٔ او سبب آن است، و حیرت و سرگردانی ناشی از درک این معمای لاینحل از طریق عقل است که حافظ را از مسجد و صومعه و خانقاه به میخانه و خرابات و عالم مستی و ذهول عقل می‌کشاند.

شراب، نماد هر چیزی است که عقل را زایل می‌کند و از تأمل در معمای جان‌گزا و اندوه‌افزایِ هستی و تقدیر آدمی رها می‌سازد و اگر فنای کامل از خویش را که سقوط اوصاف بشریت و از جمله اندیشیدن دربارهٔ هستی است، عطار تنها راه

---

* اگر نه عقل به مستی فرو کشد لنگر / چگونه کشتی از این ورطهٔ بلا ببرد (حافظ)

نجات می‌داند، شراب حافظ نیز انسان را به همان فنا می‌رساند و اگر عشق نیز می‌تواند انسان را به همان ذهول عقل در نتیجهٔ استغراق در معشوق برساند، پس خود یکی از مصادیق این شراب نمادین است*. اگر عطار شیخ و زاهد را بدون تجربهٔ عشق ناقص می‌شمارد و حافظ هر شریعتمدار فارغ از عشقِ منع‌کننده از شراب و عشق را به نیش طنز و تعریض می‌آزارد، به سبب همین بی‌خبری آنان از عشق و تقدیر آدمی است که منشأ عیب‌گیری آنان از دیگران هم هست. زاهد چون خود را در میان می‌بیند، خودبین است و در دیگران عیب می‌بیند و پیر مغان چون جز حق کسی را در میان نمی‌بیند و دریافته است که خیال آب و گل بهانه‌ای بیش نیست، نه خودبین است و نه در دیگران عیب می‌بیند. خودبینی و عیب‌جویی در دیگران که در پس آن میل به خوشنامی در میان خلق و خودْبرتربینیِ ناشی از زهد خشک نهفته است حجابی است که میان بنده و حق و وصول به کنه حقیقت، قرار می‌گیرد. این حجاب جز با عشق که موجد ملامت خلق و ترک نام و ننگ می‌شود از میان برنمی‌خیزد. این همان حجابی است که میان حق و شیخ صنعان که پیر عصر خویش بود و چهارصد مرید داشت و قرب پنجاه حج به جای آورده بود و هیچ سنتی را فرونگذاشته بود، نیز وجود داشت و تنها با عشق دختر ترسا و فرورفتن در ننگ و بدنامی و کفر از میان برداشته شد. ابتلای به این عشق که خواست الهی بود، سبب رفع خودبینی و ترک خوشنامی شیخ شد[۷۷]. وقتی مصطفی(ص) به خواب مرید مخلص شیخ صنعان می‌آید تا به او مژدهٔ نجات شیخ را ابلاغ کند، از قول عطار چنین می‌خوانیم:

مصطفی گفت ای به همت بس بلند — رو که شیخت را برون کردم ز بند
همت عالیت کار خویش کرد — دم نزد تا شیخ را در پیش کرد
در میان شیخ و حق از دیرگاه — بود گردی و غباری بس سیاه
آن غبار از راه او برداشتیم — در میان ظلمتش نگذاشتیم[۷۸]

---

* شبلی (وفات: ۳۳۴ هـ. ق) محبت خدا را مستی بخش و عاشق را مست می‌داند:
اِنَّ الْمَحبةَ لِلرحمٰن اَسْکَرَنی — وَ هَلْ رَأیتَ مُحِباً غَیرَ سَکْرانِ
(احیاء علوم الدین، المجلد الرابع، ص ۲۶۶۴)

تمام اعتراض و انتقاد حافظ از شیخ و پیر و صوفی و واعظ و محتسب از همین خودبینی ناشی از عدم تجربهٔ عشق سرچشمه می‌گیرد، یعنی همان سخنی که عطار در شیخ صنعان و غزل‌های متعددی که قبلاً به آن اشاره کردیم، بیان می‌کند. عطار عقیده دارد که عاشقان همان کسانی هستند که ارواح آنان در واقعهٔ اَلَست، عشق را برگزید و بنابراین آنان که ارواحشان در آن واقعه عشق را انتخاب نکرد، در این جهان هم بنا بر تقدیر ازلی خود از تجربهٔ عشق محروم می‌مانند. در الهی‌نامه، ضمن حکایتی دربارهٔ ارواح پیش از آفرینش اجساد، عطار می‌گوید عده‌ای از ارواح دنیا، عده‌ای بهشت را طلب می‌کنند و عده‌ای از دوزخ می‌رمند اما عده‌ای می‌مانند که می‌گویند فقط خدا را می‌خواهند و خطاب می‌آید که باید رنج گرانی را تحمل کنید[۷۹].

عقیده به جبر انسان را ملزم می‌کند که قبول کند ارواح آدمیان در این انتخاب هم علی‌رغم صورت ظاهر اختیاری نداشته‌اند و بی‌آن‌که بدانند همان را برمی‌گزینند که خدا برای آنان از پیش اختیار کرده است. حافظ نیز مثل عطار به همین نصیبهٔ ازلی عقیده دارد و تأکید می‌کند: نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت. بنابراین تفاوت حافظ با عطار در اختلاف نظرگاه که از مذهب غالب اَشعَری آب می‌خورد نیست، اختلاف حافظ با عطار و دیگران در شیوهٔ عکس‌العملِ عاطفیِ ناشی از چنین نظرگاهی در عالم شعر است. عطار و دیگر شاعران و نویسندگان عارف، برخلاف حافظ زبان به طعن و تعریض تند علیه کل زاهدان و شریعتمداران نمی‌گشایند و جانبداری سمبلیک آنان از رند و قلندر و پیرانِ به دیر مغان رفته و عشق را تجربه کرده و بدنامان دیگر، و نیز از مکان‌هایی که در آن رفت و آمد می‌کنند همچون خرابات و میخانه و دیر مغان، دستمایهٔ انتقاد صریح از گروه دین‌فروشان و مقبولِ خلق نمایان و عبادتگاه‌های رسمی چون مسجد و صومعه و خانقاه نمی‌کنند در حالی که این انتقاد و طعن و تعریض و تقابل این دو گروه در دیوان حافظ و جهان شعر او بسیار برجسته و چشمگیر است. در آثار عطار تقریباً همهٔ صفاتی را که حافظ به زاهدان نسبت می‌دهد می‌بینیم. اما این نسبت‌ها نه همهٔ زاهدان را به‌طور کلی در برمی‌گیرد و نه گروه دیگر دینداران، مثل پیر و صوفی و شیخ و مفتی و فقیه و واعظ

را. وقتی که حافظ عقیده دارد که تقدیر هر کس از پیش تعیین‌شده است، این طعن و تعریض ظاهراً منطقی نمی‌نماید، مگر آن که بپذیریم که انتقاد حافظ به سبب این نیست که چرا آنان زهد می‌ورزند یا از عشق بی‌خبرند بلکه به این سبب است که آنان در عین آگاهی از این که تقدیر هر کس از پیش تعیین شده است، دیگران را عیب می‌کنند؛ چراکه هم خودبین‌اند و هم عیب‌بین. پس اگر با علم به این معنی اهل نظر و رند و قلندر و عاشق و میخواره را آزار می‌کنند و برآنان عیب می‌گیرند، حقیقت را می‌پوشانند تا در میان خلق احترام پیدا کنند و آن که در پی احترام خلق و کامروایی و دنیاداری است و به سلامت ظاهر بیش از سلامت باطن اهمیت می‌دهد، ریاکار و متظاهر است. به همین سبب هم هست که پیر مغان حافظ برجسته‌ترین صفتش عیب‌پوشی و ریاگریزی و ریاستیزی است زیرا وی تقدیر و سابقهٔ رفته را در ماورای گفتار و کردار آدمیان می‌بیند و دریافته است که عیب گرفتن بر مخلوق، عیب گرفتن بر خالق است و برای سلامت‌طلبی و احترام به خلق این حقیقت را نمی‌پوشاند. اگر رند و قلندر و خراباتی و میخواره در معنی حقیقی خود اهل اندیشیدن و تأمل نیستند و مدام مورد تحقیر دین‌فروشان قرار می‌گیرند، حافظ و پیر مغان خود را در زمرهٔ آنان قرار می‌دهند و در جهان شعر حافظ به مدافعان آنان تبدیل می‌شوند و در کنار آنان در مقابل گروه دین‌فروشان می‌ایستند. این دفاع از رندان و رندی، در معنی سمبلیک خود نزاع میان ریاکاری و عُجب و خودبینی و عیب‌گیری، و راستی و تواضع و عیب‌پوشی و حق‌طلبی و صفا و اخلاص است. گروه اول حقیقت را می‌دانند و به خاطر منافع دنیوی خویش کتمان می‌کنند و گروه دوم حقیقت را نمی‌دانند و در گفتار و کردار خود آن را آشکار می‌کنند و حافظ و پیر مغان حقیقت را می‌دانند و با بیان آن در گفتار و کردار در کنار گروه دوم و در مقابل گروه اول قرار می‌گیرند. پیر مغان چنان که قبلاً اشاره کردیم، وقتی راه نجات را از او می‌پرسند، هم جام می را به‌دست می‌گیرد که از نظر گروه اول عیب شمرده می‌شود و هم می‌گوید راه نجات عیب‌پوشی است. او با این عمل و گفتار خود درست در مقابل ریاکاران دین‌فروش قرار می‌گیرد.

تفاوت پیر مغان با دیگران در همین است که او از مخلوق عیب‌جویی نمی‌کند

چون اگر خدا انسان را به گونه‌ای آفریده است که ماهیت او امکان ارتکاب گناه را ایجاب می‌کند، و به همین سبب هم خداوند توبهٔ او را می‌پذیرد و بر او رحمت می‌کند و از جرمش درمی‌گذرد، پس کسی که بر مخلوق عیب می‌گیرد، در واقع عیب بر خالق می‌گیرد که انسان را چنین آفریده است. این که حافظ هم در جهان شعرش آن همه از می و شاهد سخن می‌گوید، دقیقاً از همین عقیده مایه می‌گیرد و به منظور ایستادگی در مقابل همهٔ دین‌فروشانی است که عیب‌جویی از دیگران را دستمایهٔ احترام و عالی‌مقامی خود کرده‌اند و از خلق خدا طلبکارند. دستاویز حافظ و پیر مغان در مخالفت با آنان و باطل کردن این ترفند ریاکارانهٔ آنان تکرار و تأکید به شراب‌نوشی است تا آنجا که چنان عادی شود که دیگر نتوان آن را بهانهٔ عیب‌جویی از دیگران و وسیلهٔ حرمت و احترام خود ساخت، درکنار این تکرار، حافظ دلیلی بظاهر موجه هم برای آن می‌آورد؛ دلیلی که با مایه‌ای از طنز و تمسخر نیز همراه است: اگر قرار بود انسان گناه نکند یا توانایی گناه کردن نداشته باشد، عفو و رحمت و کرم خدا بر چه تعلق می‌گرفت؟ پس گناه و ارتکاب بنده به گناه هم، در این جهان دارای قدر و ارزش است، چون صفت عفو و رحمت خدا را محقق می‌کند:

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست　　　معنی لطف و رحمت آمرزگار چیست؟

حافظ در این بیت نه تنها گناه خود و دیگران را که شیخ و زاهد بر آن ایراد می‌گیرند و آن را عیب می‌کنند رندانه توجیه می‌کند بلکه حتی برای آن قدر و اعتباری هم قائل می‌شود و وجود آن را در جهان لازم می‌شمرد. این توجیه رندانه در عین حال دربردارندهٔ این معنی است که گناه انسان ناشی از خواست حق است و نه اختیار بنده. با این همه گفتیم که حافظ سفارش می‌کند که ادب حکم می‌کند، انسان خود گناه را به گردن بگیرد و به حق نسبت ندهد.

اگر چه نظامی نیز این معنی را به روشنی قبل از حافظ بیان کرده است، اما در شعر او توجیه رندانه و پوشیدهٔ حافظ و دستمایه کردن آن را برای تعریض و مقابله با دین‌فروشان نمی‌بینیم:

گر این خاک روی از گنه تافتی　　　به آمرزش تو که ره یافتی
گناه من ار نامدی در شمار　　　تو را نام کی بودی آمرزگار[۸۰]

این که از بنده به ناچار خطا و گناه صادر می‌شود و از خدا هم بخشش و مغفرت، موضوعی است که میبدی نیز به آن اشاره کرده است: «از آدمی چه آید جز از جفا و از آب و گل چه آید جز از خطا؟ و از کرم ربوبیت چه بینند جز از وفا؟ **قُلْ کُلٌّ یَعْمَلُ عَلیٰ شاکِلَتِهِ*** در همهٔ قرآن هیچ آیت امیدوارتر از آن نیست. می‌گوید هر کس آن کند که از او آید و از هر کس آن آید که از او سزد. اَلْعَبْدُ یَعُودُ اِلی الذَنْبِ وَ الرَّبُّ یَعودُ اِلیَ الْمَغْفَرة[۸۱]» عطار هم عقیده دارد که از بنده به ناچار باید گناه سربزند تا آمرزش خدا تحقق یابد. ابراهیم ادهم در پیش کعبه از خدا می‌خواهد که او را معصوم و بی‌گناه بدارد و هاتفی به او خطاب می‌کند که آنچه تو می‌خواهی همهٔ خلق نیز از من می‌خواهند اما اگر همه معصوم و بی‌گناه باشند در آخرت من که را بیامرزم؟ اما عطار هم مثل دیگران عقیده دارد که اگر چه رحمت حق بی‌قیاس است، اما همچنان جای هراس باقی است و بخشندگی حق دلیل بی‌پروایی در گناه نمی‌شود:

... یکی هاتف خطابش کرد آنگاه — که این عصمت که تو خواهی ز درگاه
همین بوده است از من خلق را خواست — اگر کار تو و ایشان کنم راست
که تا جمله به هم معصوم مانید — همه از رحمتم محروم مانید
اگر معصوم بینم جاودان من — که را آمرزم آخر آن زمان من؟
هزاران بحر رحمت بی‌قیاس است — ولیکن بنده را جای هراس است[۸۲]

در همهٔ این شواهد دو نکته مشترک است، یکی آن که ارتکاب گناه در سرشت آدمی است و دیگر آن که بحر رحمت و بخشش حق بی‌پایان است و امکان بخشش گناه هر چند هم بزرگ باشد وجود دارد، اما انسان نباید گناه کند و چنان‌که گفته‌اند توبه‌پذیری خدا و گناه‌بخشی او برای آن است تا ناامیدی از گناه سبب تداوم بنده در ارتکاب گناه نگردد. اما اگر سرنوشت و سعادت و شقاوت هرکس از پیش تعیین‌شده باشد، و جبر سرنوشت ازلی بی‌خواست بنده زمینهٔ ارتکاب گناه را برای وی فراهم آورد، چگونه می‌توان بر او عیب گرفت و خرده‌گیری از وی و ملامت او را دستمایهٔ سلامت و احترام خویش در میان خلق ساخت و عُجب و تکبر به دیگران فروخت؟

---

* سورهٔ اسراء، آیهٔ ۸۴

حتی اگر این سلامت‌جویی متظاهرانه و ریاکارانه نباشد، وسوسهٔ طاعت است که از لذت‌طلبی نفس سرچشمه می‌گیرد*. حافظ از این دریچه به مسألهٔ گناه می‌نگرد و به همین سبب در مقابل همهٔ دین‌فروشان می‌ایستد و توجیهی از آن دست که اشاره کردیم برای مسألهٔ گناه می‌جوید. گفتیم شیخان و پیران و زاهدان عصر حافظ به جبر سرنوشتی که مذهب اشعری گویای آن است آگاه‌اند. این آگاهی می‌بایست مانع عیب‌جویی از دیگران و غرور و تکبر آنان شود؛ پس اگر نمی‌شود علتش دنیاپرستی، خودبینی و روی در خلق داشتنِ آنان است و به همین سبب زبان طعن و تعریض حافظ بر آنان گشاده است.

مولوی عقیده دارد که پیران حقیقی آنان‌اند که در زندگی پیشین خود ارواح آنان از مشیت حق تعالی آگاه بوده‌اند. ایشان قبل از آغاز وجود و خلق این جهان، هم بر فرشتگان که بی‌خبر از ارادهٔ سابق حق می‌خواستند مانع خلق آدم شوند، خنده می‌زدند، و هم بر کسانی که «بلی» گفتن آنان به ندای اَلَست از روی اخلاص نبود، زیرا از پیش از نقش آنان در زندگی اطلاع داشتند:

پیر ایشان‌اند کین عالم نبود — جان ایشان بود در دریای جود
پیش از این تن عمرها بگذاشتند — پیشتر از کشت بر برداشتند
پیشتر از نقش جان پذرفته‌اند — پیشتر از بحر دُرها سفته‌اند
مشورت می‌رفت در ایجاد خلق — جانشان در بحر قدرت تا به حلق
چون ملایک مانع آن می‌شدند — بر ملایک خفیه خنبک می‌زدند
مطلع بر نقش هر که هست شد — پیش از آن کین نفس کل پابست شد[۸۳]

از سخن مولوی برمی‌آید که نقش هر کسی که در این جهان پا به هستی می‌گذارد از پیش تعیین شده است. این که ارواح انسان‌های کامل در زندگی سابق خود، یعنی زندگی پیش از آغاز وجود، بر نقش هر که هست شد آگاهی دارند، خود دلیل معلوم بودن تقدیر هر کس در علم بی‌نهایت حق است. پس می‌توان نتیجه گرفت که عاشقی هم‌چنانکه حافظ می‌گوید به کسب و اختیار نیست و تقدیری از پیش رفته

* نگاه کنید به نظر حکیم ترمذی در همین کتاب، ص ۲۸.

است و تحقق آن از طریق جذب و کشش الهی در این جهان نیز مبتنی بر سابقهٔ ازلی است چنانکه رندی و بدنامیِ ملازم با عشق نیز ناشی از قسمت ازلی است:

عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم

می‌خورکه‌عاشقی‌نه‌به‌کسب‌است واختیار این موهبت رسید ز میراث فطرتم

به سبب همین نصیبهٔ ازلی یا فیض ازلی است که کوشش اسکندر در جستن آب حیات با تمام زور و زری که دارد عقیم می‌ماند اما خضر به آن دست می‌یابد.

فیض ازل به زور و زر ارآمدی به دست آب خضر نصیبهٔ اسکندر آمدی

اگر این عشق و بدنامیِ ملازم آن امریست ازلی که بنده را در آن اختیاری نیست و قسمتی است ازلی، چگونه ممکن است انسان خودبین باشد و به سبب خودبینی به عیب دیگران بپردازد؟ عاشق تنها معشوق را می‌بیند و خود را در میان نمی‌بیند: «آن که بانگ مرغ اَلَست بشنید و معشوق را بی جبلت التباس بدید، در تری و تردامنیِ خودبینی کی ماند؟[۸۴]» بنابراین اگر زاهد و دیگر دینمداران خود بین و عیب جویند و از رندان و عاشقان بد می‌گویند یا بانگ اَلَست را نشنیده‌اند و معشوق را بی‌جبلت التباس ندیده‌اند و یا دیده‌اند و به سبب گزیدن راه سلامت و خوشنامی میان خلق که ازگرایش به نفس و دنیا سرچشمه می‌گیرد، صلاح خود را در فراموشی دیده‌اند. در صورت اول جایی برای اعتراض بر آنان باقی نمی‌ماند. اما از نظر حافظ همهٔ آدمیان آن بانگ را شنیدند و آن چهره را دیدند چون این میراث فطرت است؛ پس می‌بایست طعن و تعریض وی بر زاهدنمایان ناشی از انکار پس از اقرار آنان به سبب استغراق در دنیا باشد.

بنابراین تضاد و تقابل حافظ با زاهد و زاهدنمایان به سبب اختلاف تقدیر و قسمت ازلی نیست. در این است که آنان با آن که می‌دانند، جای عیب‌جویی بر دیگران نیست از دیگران عیب می‌گیرند و با آن که خود نیز در خفا مرتکب همان گناهی می‌شوند که دیگران مرتکب می‌شوند، در ظاهر خود را پالوده از عیب می‌نمایند. ریای حاصل از این انکار است که حافظ را به طعن و تعریض بر آنها وا می‌دارد و این همان نقشی است که خدا و ارواح انسان‌های کامل پیش از آغاز وجود بر آن آگاه‌اند. صدق پاسخ آنان که در روز اَلَست «بلی» گفتند، بلایی است که در این

جهان در مقام عاشق باید تحمل کنند. پس اگر پیران عصر طریق سلامت برمی‌گزینند و از بلا می‌گریزند، نشان عدم صدقِ «بلی» و بی‌وفایی به وام اَلَست است. مولوی می‌گوید:

- **اَلَستُ گفت حق و جان‌ها بلیٰ گفتند   برای صدق بلیٰ، حق ره بلا بگشاد**[۸۵]
- **با دوست وفا کن که وفا وام اَلَستست   ترسم که بمیری و در این وام بمانی**[۸۶]

بنابر آنچه گفتیم، داستان خلقت در قرآن مجید و بسط و تأویل آن در تفسیرها و تأویل‌ها و استنباط‌های عارفان از این داستان، میراثی است که به حافظ می‌رسد. حافظ در پرتو این میراث و تأمل عمیق در اجزای این داستان و با توجه به خلقت برزخی انسان، میثاق اَلَست، بار امانت، خوردن میوهٔ ممنوعه و خروج از بهشت، به جبر تقدیر انسان در ماورای این حوادث معتقد می‌شود، و نیز این که انسان صحنه‌ایست که مشیت الهی در آن بازی می‌شود و انسان در این میانه هیچ کاره است. جهان شعر حافظ برآیند برخورد چنین استنباطی ـ که جوّ فکری و عاطفی او را به وجود می‌آورد ـ با جهان واقعی است که در آن آدم‌ها به غفلت می‌زیند و گمان می‌کنند کارها به‌دست و ارادهٔ آنان می‌رود. جهانی که واجد این برخوردِ ارزش‌هاست با جهان خارج تفاوت دارد. زیرا در پرتو نظر و داوری حافظ که این جهان را به تصویر درآورده است نیک نمایانِ جهان بیرون، بد؛ و بدنمایانِ جهان بیرون، نیک‌اند. شیخ و پیر و واعظ و قاضی و مفتی و محتسب و صوفی و مسجد و صومعه و خانقاه از یک سو، و رند و می‌خواره و قلندر و پیر مغان و میخانه و خرابات از سوی دیگر تغییر ارزش می‌دهند و در پس ظاهر باطن خود را افشا می‌کنند و به اقتضای باطن دربارهٔ آنان داوری می‌شود. حافظ به اقتضای زندگی عملی خود در جهان بیرون و به اقتضای زندگی روحی و باطنی خود در این جهان درون سرگردان است و به اقتضای مقام برزخی خود که به آن شعور بالفعل دارد، هر دم به سویی متمایل می‌شود. از ورای سخنان او که ساختار خود را در نتیجهٔ این سرگردانی فلسفی به‌دست آورده است فریاد رنج و درد حاصل از این حیرت فلسفی را که درد و رنج مقدر همهٔ انسان‌هاست و بسیاری از آن غافل‌اند می‌شنویم. وقتی نمی‌توان عاقبت کار را با معیار عمل سنجید و تأمل در داستان خلقت،

قطعیت ارزش عمل را مخدوش می‌کند، وقتی حتی نمی‌توان راهی به اختیار برگزید و تو نیستی که می‌روی بلکه تو را می‌برند، جز حیرت چه طرفی خواهی بست؟

- **ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست　　نان حلال شیخ ز آب حرام ما**
- **مکن به نامه سیاهی ملامت من مست　　که آگه است که تقدیر برسرش چه نوشت؟**

آیا غزل زیر تصویری از آن عشق ازلی و حیرت و سرگردانی و بی‌گناهی انسان و تقدیر آمیخته با درد و محنت انسان در این جهان و ناگزیر بودن انسان از توسل به محبوبی که خود منشأ همهٔ گرفتاری‌های انسان است، نیست؟

زان یار دلنوازم شکریست با شکایت　　گر نکته دان عشقی خوش بشنو این حکایت
بی مزد بود و منت هر خدمتی که کردم　　یا رب مباد کس را مخدوم بی عنایت
رندان تشنه لب را آبی نمی‌دهد کس　　گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت
هر چند بردی آبم روی از درت نتابم　　جور از حبیب خوش‌تر کز مدعی رعایت
در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا　　سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت
چشمت به غمزه ما را خون خورد و می‌پسندی　　جانا روا نباشد خون‌ریز را حمایت
در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود　　از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت
از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود　　زنهار از این بیابان وین راه بی‌نهایت
این راه را نهایت صورت کجا توان بست　　کش صدهزار منزل بیش است در بدایت
عشقت رسد به فریادگر خود به سان حافظ　　قرآن ز بر بخوانی با چارده روایت

این شکر توأم با شکایت ـ که از تأمل در داستان خلقت مایه می‌گیرد ـ و این سرگردانی توأم با رنج و محنت را که سرانجام رندان تشنه لب را به تسلیم و عشق می‌کشاند، در ورای بسیاری از غزل‌های حافظ می‌بینیم.

اگر بخواهیم براساس این اندیشه‌ها و رنج‌های فلسفی که از خلقت و هستی انسان در نظرگاه حافظ مایه می‌گیرد، تصویری از سلوک و رفتار او در جهان شعرش به‌دست دهیم و مبانی عقیدتی و اندیشه‌هایی را در نظر بگیریم که جهت‌بخش چنان سلوک و رفتاری‌ست که در حافظ و انسان آرمانی پیر مغان تمثل یافته است، به تصویر ابوسعید ابی الخیر و شیوهٔ سلوک و رفتار او آن‌چنان که در جهان کتاب

اسرار التوحید تصویر شده است می‌رسیم. ریا ستیزی و اخلاص ورزی، ملامت‌گرایی و سلامت گریزی، نفی «من» و «نفس» بی‌آن‌که این نفی به معنی نفیِ زندگی و لذت‌های طبیعی حیات باشد، بندگی مخلصانه و عاشقانه که انسان را از اسارت نفس و خودخواهی رها می‌سازد و آزادی فرد را تحقق می‌بخشد و انسان را در عین زیستن و نشست و برخاست با مردم از یاد خدا غافل نمی‌سازد، راحت رسانیدن به خلق و به خاطر رسیدن به جاه و مال و خوشنامی، از خلق عیب‌جویی نکردن، یکسو نگریستن (= اخلاص) و یکسان زیستن که از آن ناشی می‌شود و اخلاص را نه‌تنها در امور عبادی که حتی در اموری که در شرع ناپسند است ستودن، و قدر وقت و لحظه‌های زیست را که ابوسعید از آن به **طعم وقت** تعبیر می‌کند دانستن، و لحظه‌های قبض را به بسط بدل کردن، از جمله تعلیمات و شیوهٔ سلوک ابوسعید ابی الخیر است*[۸۷] که همهٔ جلوه‌های آن را در جهان شعر حافظ، از حافظ و پیر مغان می‌بینم. با توجه به سخنان بسیار ستایش‌آمیزی که عطار دربارهٔ ابوسعید در آثار خود آورده است و با توجه به عنایت بسیار حافظ به عطار، به نظر می‌رسد که پیر مغان و خود حافظ چهره‌ای بسیار شبیه به ابوسعید ابی الخیر دارند. آیا اندیشه‌ها و تأملات حافظ دربارهٔ خلقت و هستی و سرنوشت انسان و درگیری‌های فلسفی او حافظ را به مقامی نرسانده است که در چنین وضع و موقعیتی که انسان دارد، چون ابوسعید زیستن را بهترین شیوهٔ زیست و سلوک بداند؟ استاد شفیعی کدکنی در مقدمهٔ بسیار دلکش و محققانهٔ خود بر کتاب اسرار التوحید ضمن اشاره‌ای دقیق به مبانی تعلیمات بوسعید، دربارهٔ «طعم وقت» که آن را برجسته‌ترین آموزش بوسعید می‌داند، می‌نویسد:

> «می‌دانید که بوسعید سال‌ها ریاضت‌های کشنده تحمّل کرده بود و هفت سال غذای او در بیابان‌های دشت خاوران سَرِ خار و بوتهٔ گز بود، بعدها که این معنی بدو روی نمود، دانست که نفی لذت‌های طبیعی زندگی چیزی بر معنویت افراد نمی‌افزاید بلکه

---

* ● وقت را غنیمت دان آن‌قدر که بتوانی — حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی.
● بیا که وقت‌شناسان دو کون بفروشند — به یک پیاله می‌صاف و صحبت صنمی.

می‌توان با زندگی طبیعی مرد خدا بود و با مردم نشست و ستد و داد کرد و یک دم از یاد خدا غافل نبود. در آن مرحله یک روز نشسته بود "و مریدی از مریدان شیخ سَرسَر خربزهٔ شیرین به کارد بر می‌گرفت و در شکر سوده می‌گردانید و به شیخ می‌داد تا می‌خورد. یکی از منکران این حدیث، بر آنجا بگذشت گفت: "ای شیخ! این که این ساعت می‌خوری چه طعم دارد و آن سر خار و گز ـ که در بیابان هفت سال می‌خوردی ـ چه طعم داشت؟ و کدام خوشتر است؟" شیخ ما گفت که: «هردو طعم وقت دارد، بعضی اگر وقت را صفت بسط بود آن سَرِگز و خار خوش‌تر از این بود و اگر حالت را صورت قبض باشد... و آنچ مطلوب است در حجاب، این شکر ناخوش‌تر از آن خار بود.»[۸۸]

در سراسر کتاب اسرار التوحید، حکایت‌ها و سخنانی از این دست می‌بینیم که هم گویای عقیده به مقام برزخی انسان است، هم توجه به اخلاص وگریز از ریا و تظاهر و هم محبت بی‌شائبه به خلق خدا و باکرامت از سهو و خطای خلق گذشتن و از آزار و عیب‌جویی آنان پرهیز کردن، و هم به سبب کسب مقام و خوشنامی، اعمال و گفتار بظاهر مخالف عادات مردم را پنهان نکردن.

انس و الفت فکری و احساسی حافظ به مقام انسان در جهان و خلقت، و تأثر او از تقدیر وی و حیرتش در برابر معمای پیچیدهٔ آفرینش انسان که از توغل وی در قرآن ناشی می‌شود، سبب می‌گردد که شعر او نیز در مرز میان روح و نفس و روحانی و مادی مقام یابد یعنی خود تمثل انسانی باشد که در شعر حافظ نفس می‌کشد. این انسان یا «منِ» حافظ چنانکه پیش از این اشاره کردم، در حد کمال، در ترکیب رمزی و رسای «پیر مغان» متبلور می‌شود که خود در عین آسمانی بودن ـ به سبب «پیر» بودن ـ به سبب «مغ» بودن، زمینی است. بنابراین عالم شعر حافظ همچهره و آیینهٔ پیر مغان است و مثل «پیر مغانِ» عالم شعر حافظ نیز وجود خارجی و مادّی صرف ندارد. این عالم نه عالم معقول است نه عالم محسوس؛ نه عالم ملک است و نه عالم ملکوت؛ اما در عین حال هم محسوس است و هم معقول، هم روحانی است و هم

جسمانی و این دقیقاً به معنی برزخی بودن عالم شعر حافظ است. به همین سبب است که در دیوان حافظ، هم غزل کاملاً عرفانی و عرشی می‌بینیم و هم غزل کاملاً زمینی و جسمانی و این دو بعدی بودن غزلها در کل دیوان، در بسیاری از غزلها در طول یک غزل نیز منعکس است. از این روی همهٔ کسانی که می‌خواهند شعر حافظ را یکسره تفسیر عرفانی کنند، همانقدر از عالم شعر حافظ دور می‌شوند که آنان که می‌کوشند شعر حافظ را یکسره زمینی و نفسانی و گسسته از عوالم معنوی و عرفانی بدانند. جهان شعر حافظ جهان خود حافظ است. همانطور که انسانِ آفریده از گل و نفخهٔ روح الهی بقول نجم رازی مجموعه‌ای از هر دو عالم روحانی و جسمانی است[۸۹]، عالم شعر حافظ نیز مجموعهٔ هر دو عالم روحانی و جسمانی است. عالم برزخی یا عالم مثالی را که شیخ اشراق کشف، و در میان دو عالم معقول و محسوس تأسیس کرد، حافظ در عالم شعر کشف و تأسیس کرد. همانطور که عالم برزخ سهروردی یا شیخ اشراق، عالم مُثُل معلقه است که در آن اشیاء مِثلِ صور رؤیا و صور منعکس در آینه تنها صورت دارند و عاری از مادهٔ اشیاء زمینی‌اند و بنابراین هم به اعتبار داشتن صورت محسوس‌اند و هم به اعتبار مادی نبودن، معقول؛ عالم شعر حافظ نیز هم معقول است و هم محسوس. صور عالم برزخی سهروردی نسبت به عالم معقول که از تمامی صفات و عوارض مادی مجردند، جسمانی است و نسبت به عالم محسوس که هم صورت و هم ماده دارند، روحانی است[۹۰]؛ جهان شعر حافظ نیز نه روحانی محض است و نه جسمانی محض. کلمات شعر حافظ به‌عنوان جانشین اشیاء هم جنبهٔ حقیقی و فراواقعی دارد و هم جنبهٔ جسمانی و واقعی. همانطور که سهروردی از طریق کشف و تأسیس عالم مثال میان دو عالم معقول و محسوس یا عالم برزخ توانست عرفان و فلسفه را پیوند دهد، حافظ نیز با کشف عالم مثالی یا عالم برزخی شعر خود، توانست میان شعر زمینی و آسمانی پیوند و سازش برقرار کند. اگر سهروردی موفق شد با کشف عالم برزخ، عرفان و فلسفه را آشتی دهد و راهی نو در پیش پای تفکر ایرانی بگشاید، حافظ نیز با درک و احساس عمیقِ موقع و مقام برزخی انسان و غواصی در گرداب حوادث و جزر و مدهای روحی ناشی از توجه به این مقام توانست شعر زمینی و آسمانی را که یکی

در سعدی به کمال رسیده بود و دیگری در مولوی، در شعر خود بهم گره بزنند و راهی نو در پیش پای شعر فارسی بگذارد؛ هر چند که بعد از او کسی پیدا نشد که چون خود او توش و توان و آلت و عدت گذشتن از این راه باریک و دشوار را داشته باشد. من فکر می‌کنم سرنوشت دانهٔ شعر و فلسفه‌ای که در زمینهٔ فرهنگ ایرانی‌اسلامی کاشته شد، بناگزیر می‌بایست به همین جا برسد، که رسید. شعر حافظ و حکمت اشراق سهروردی کمالِ فعلیت یافتهٔ استعدادهای آن زمین و دانه در عرصهٔ تفکر و هنرند. کشف عالم برزخ در فلسفه و شعر به وسیلهٔ سهروردی و حافظ نتیجهٔ تأمل در قرآن، یگانه منبع برجسته و موثق و معتبر فرهنگ اسلامی از دو نظرگاه و به دو منظور بود. سهروردی در عالم تفکر در جستجوی راهی بود که بتواند میان ظاهر و باطن قرآن که در حدیث مشهور مروی از پیامبر اکرم (ص) بدان اشارت رفته بود: «اِنَّ لِلقرآنِ ظهراً و بَطناً و لبطنِه بطنٌ اِلی سَبْعَةِ اَبطُن [۹۱]»، پیوند برقرار کند و شریعت و طریقت را ــ که اولی به تفسیر ظاهر قرآن می‌پرداخت، و دومی به تأویل و تفسیر روحانی قرآن برای کشف معانی باطن همت گماشته بود ــ آشتی دهد. کشف عالم مثال یا جهانی برزخی میان عالم معقول و محسوس، او را در توضیح این امر و تأویل ظاهر قرآن بی‌آنکه این تأویل و معنی باطنی، ظاهر را بی‌اعتبار کند یاری کرد. اما حافظ در مقام یک شاعر در جستجوی رازهای اعجازآمیز کلام خدا به منزلهٔ بزرگترین اثر هنری و کلامی عالم اسلام بود. کلامی که هنر اعجازآمیز آن، اثبات معجزهٔ خود را در ناتوانی جن و انس از آوردن آیه‌ای مثل آن بنا نهاده بود* [۹۲]. کلامی که اگر چه ظاهر آن شریعت بود و باید برای همهٔ کسانی که آن را می‌خواندند معنی واحدی داشته باشد، باطن آن باطنِ خوانندگان را می‌خواند چرا که آنان که از ظاهر آن از طریق تأویل به مقتضای مقام و مرتبهٔ روحی خود به حقیقت و باطن آن راه می‌یافتند، در واقع باطن خود را ظاهر می‌ساختند. تأویل‌های بسیارگونه گونی که در طول قرن‌ها از آیات قرآنی به عمل آمده بود، بدون تردید میراث عظیمی بود که

* سورهٔ اسرا، آیهٔ ۸۸: قُل لَئن اجْتَمَعتِ الانسُ وَ الجِنُّ عَلی اَنْ یَأتوا بِمِثْلِ هذا القران لایأتونَ بِمثلِهِ وَ لَو کانَ بَعْضُهُم لِبَعضٍ ظَهیراً: بگو اگر به هم آیند آدمیان و پریان بر آنکه تا چنین قرآنی آرند چنان نیارند و هرچند که یکدیگر را پشتیبان باشند.

حافظ با آن آشنایی داشت. در اسلام از همان آغاز هرکس اندیشه و عقیده‌ای نو آورده، به قرآن استناد کرده است و این استناد به قرآن به منظور اثبات حقانیت نظر و عقیده برحسب زمینهٔ موضوع، یا به ظاهر قرآن بوده است یا از طریق تأویل به باطن آن. در فرهنگ اسلامی ما کمتر اندیشه و عقیده‌ای جدا از تأکید و تأیید قرآن وجود دارد. انکار معاد جسمانیِ ابن‌سینا در رسالهٔ اضحویة همانقدر با قرآن مربوط می‌شود که سخنان ابوحامد محمد غزالی در تهافت‌الفلاسفة در تصدیق معاد جسمانی و تکفیر کسانی مانند ابن‌سینا. شطحیات بظاهر کفرآمیز حلاج و بایزید و عین‌القضات نیز همانقدر با توجه به آیات قرآنی اظهار و تأکید می‌گردد که سخنان ابن جوزی در تلبیس ابلیس در ردّ سخنان صوفیانی چون آنان. عقاید اظهارشده در رسائل اخوان‌الصفا و اسماعیلیه در ردّ عقاید اهل سنت در کتابهای حمیدالدین کرمانی، ابوحاتم رازی، ناصرخسرو، و امثال آن نیز همانقدر با تأیید آیات قرآنی همراه است، که انبوه عقاید مخالف در ردّ آراء آنان. در واقع سلاح جنگ معنوی هفتاد و دو ملت که چون حقیقت را ندیدند ره افسانه زدند، تفسیر و تأویل آیات قرآنی است. سهروردی هم وقتی عالم برزخ را در میان دو عالم معقول و محسوس کشف می‌کند برای توضیح و اثبات آن و مایه و مضمونهایی که بر آن مترتب است به قرآن متوسل می‌شود. و اینهمه تفسیر و تأویل‌های گونه‌گون برحسب نظرگاههای مختلف دلیل بر آن است که چگونه قرآن در طول تاریخ خوانندگان خود را خوانده است[۹۳] و به عبارت دیگر تأمل خوانندگان در قرآن سبب شده است که به جای آنکه آنان قرآن را تفسیر و تأویل کنند، قرآن ذهنیت آنان را تفسیر و تأویل کند. در حقیقت فعلیت یافتن هر معنی باطنی از بواطن قرآن به معنی ظهور ابعاد آگاه و ناآگاه ذهنیت و ضمیر خواننده‌ایست که در قرآن نه برحسب عادت بلکه از روی تأمل نگریسته است. این عادت‌ستیزی در استنباط و برداشت، و خصایص هنری معجزه‌آمیز زبانیِ قرآن که امکان این برداشت‌های فردی را فراهم می‌ساخته است، و حافظ با آن آشنایی عمیق داشته است، نمی‌توانسته است برای هنرمندی چون او که ابزار هنریش کلام است، و کلام اعجازآمیز خدا را در چارده روایت از حفظ داشته است، قابل تأمل نباشد. چه بسا حافظ این سخن حیرت‌انگیز و بسیار هوشمندانهٔ سهروردی را ـ که

گویی چکیدهٔ سخنان نظریه‌پردازان جدید ادبیات و نقد ادبی را از فرمالیستها گرفته تا تأویل‌گرایان در بارهٔ چند معنایی شعر ـ در بر دارد نیز دیده بود آنگاه که دربارهٔ قرآن می‌گوید: «اِقرَأ القرانَ کَأنّه نَزَلَ فی شأنک»[۹۴]. اینکه سهروردی می‌گوید: قرآن را چنان بخوان که گویی در شأن تو نازل شده است، دقیقاً به معنی آینه بودن قرآن است که هرکس می‌تواند تصویر خود را در آن ببیند، نه آنکه همه تصویر سازندهٔ آینه را در آن ببینند؛ سخنی که کمتر از یک قرن پیشتر از سهروردی، عین‌القضات همدانی نیز دربارهٔ شعر گفته بود[۹۵].

تصور می‌کنم اندک‌مایگی حاصل عمر شاعرانهٔ حافظ ناشی از تأمل مستمر وی در قرآن برای یافتن راز و رمزهای هنری آن بوده است. اگر غزلهای حافظ تاریخ داشت شاید می‌شد سیر تاریخی کشف ظرایف هنری قرآن را به وسیلهٔ او تا حدودی دریافت اما به نظر من اگر چه به کار گرفتن کلماتی چند معنایی که وجوه معنایی آنها با یکدیگر مناسبت پیدا می‌کنند، شگردی آشکار در شیوهٔ بیان حافظ است که چه بسا متأثر از نظریهٔ وجوه معانی قرآنی مقاتل‌بن سلیمان باشد[۹۶]، مهمترین کشف او و اساس همهٔ ظرایف ساختاری شعر او همان تأسیس عالم برزخی در شعر است. یعنی همان عالمی که در قرآن نیز وجود دارد و به همان سبب، هم امکان تفسیر ظاهری را در ارتباط با عالم واقعیت ممکن می‌سازد، و هم امکان تفسیر روحانی را در ارتباط با باطن و عالم حقیقت. بدون چنین کشفی که شالودهٔ هنر شاعرانهٔ حافظ است، نه چند موضوعی بودن غزلهای حافظ معنی و ارزش هنری پیدا می‌کرد و نه انواع ظرایف هنری او. بدون این شالودهٔ اصلی، ساختار هنری شعر حافظ ممکن نبود کیفیت خاص طرح و ساختار خود را به‌دست آورد. حافظ با تأمل در قرآن ابتدا مقام حقیقی انسانی خود را به‌عنوان فرزند آدم شناخت. شناختی که به تدریج ملکهٔ ذهنی و زمینهٔ همواره حاضرِ ذهن او شد. با انعکاس و تصویر تمامی زیر و بم‌های احساسی و عاطفی و اندیشگی این انسان ـ که به سبب مقام برزخی او، از دو بعد متضاد روحانی و نفسانی مایه می‌گرفتند و طرح و ابعاد حادثهٔ ذهنی او را می‌ساختند ـ حافظ موفق شد این مقام برزخی را در عالم شعر خود نیز تأسیس کند و به این ترتیب شعر خود را آئینه‌ای سازد که عارف و

عامی در هر حال و مرتبه و هر پایگاه ذهنی و روحی، تصویر خود را در آن ببینند.

شاعرانی که بعد از حافظ آمدند، هیچکدام توانایی درک عمیق شالوده‌های صوری و معنوی هنر حافظ را نداشتند. آنان ظاهر پریشان شعر حافظ و دوگانگی ظاهری و متناقض مضامین و انواع ایهام و صنایع لفظی و معنوی شعر حافظ را کم و بیش تشخیص می‌دادند اما عمق و اساس کار او که این آرایه‌ها و اشاره‌ها و صورت ظاهری براساس آن پدید آمده بود برای آنان قابل دریافت نبود. حافظ با استعداد شگرف و نبوغ‌آمیز خویش از تمام ظرفیتهای لفظی و معنوی زبان فارسی که بسیاری از آنها را خود کشف کرده بود استفاده کرد تا بتواند آن را برای بیان اضطراب‌ها و جزر و مدهای روحی و ذهنی ناشی از ایستادن در مقام عدل انسانی رام سازد و عالم متناسب با آن پایگاه روحی را در عالم شعر تأسیس کند. کشف این ظرفیت‌های لفظی و معنوی و استفادهٔ بجا و مناسب از آنها چندان متنوع و متعدد بود که شاعران بعدی حتی در زمینهٔ همین مناسبات لفظی هم قادر به افزودن چیزی بر میراث حافظ که خود از میراث حداقل چهار قرن شعر فارسی و شعرهای منثور عرفانی علاوه بر نکته‌ها و ظرایف قرآنی برخوردار شده بود، نبودند. به همین سبب آنان حتی در حوزهٔ ظرایف و مناسبات صوری نیز بیش از یک مقلد ناتوان حافظ به‌شمار نمی‌آمدند. شعر عاشقانه و عارفانهٔ فارسی به وسیلهٔ سعدی و مولوی در قرن هفتم به بن‌بست رسید. چون به کمالی دست یافت که گذشتن از آن ناممکن می‌نمود. حافظ با زیرکی و استعداد فوق‌العادهٔ خود توانست در مرز میان آن دو راهی برزخی بگشاید که هم خصلت غزل عاشقانهٔ سعدی را داشت و هم خصلت غزلهای عارفانهٔ مولوی را. بدعت و سنت‌شکنی حافظ و نیز مولوی از جهاتی دیگر در شعر فارسی، به سبب حفظ صورت و قالب سنتی شعر بود که مکتوم ماند. هر چند که این سنت‌شکنی در رکن معنی‌پردازی شعر اتفاق افتاد و تأثیر خود را بر رکن زبان و بیان عمیقاً باقی گذاشت، اما رکن صورت و قالب را به سبب دشواریِ ترکِ عادتِ اهل زمان، نتوانست به‌طور محسوس دستخوش تغییر کند. هنر برجستهٔ حافظ یکی هم حفظ صورت و قالب قدیمی در عین فروگذاشتن شیوهٔ بیان صریح معنی در این قالب بود که نوعی سنت‌شکنی محسوب می‌شد که در نتیجهٔ حفظ

صورت شعر آشکار نشد. نتیجهٔ این سنت‌شکنی تأویل پذیرکردن شعر در برابر توضیح‌پذیری سنتی شعر فارسی بود.

این راه تازه نه تنها رکن معنی‌داری یا تک معنایی صریح را از ابیات شعر از طریق وسوسهٔ وجود معانی دیگر سلب می‌کرد، بلکه پیوند معنایی روشن میان ابیات را نیز متزلزل می‌ساخت. در قلمرو شعر کهن این تزلزل تک‌معنایی صریح و پیوستگی باطنی معانی نوعی سنت‌شکنی محسوب می‌شد که گذشته از سنت‌شکنی معمول و عمومی در غزل عارفانه، به وسیلهٔ مولوی و حافظ هرکدام به طریق خاص خود انجام گرفت.

صورت و ظرایف هنری
در شعر حافظ

الف. کلیاتی دربارهٔ شیوهٔ تعبیر و بیان در شعر حافظ

بدون تردید درک بسیاری از تناسب‌های ظریف لفظی و معنوی شعر حافظ ــ که موجد زیبایی شعر و محرک احساس شگفتی و لذت حاصل از شناخت زیبایی است ــ برای مردم عادی و حتی ذهن‌های تا حدّی آشنا و خو گرفته با زیباییهای هنری شعر، به آسانی ممکن نیست. با اینهمه شعر حافظ نه تنها در زمان زندگی خود او از دروازهٔ فارس و عراق می‌گذرد و به فتح تبریز و بغداد و حتی خارج از مرزهای ایران می‌رود، بلکه بعد از او نیز تا عصر ما، نه تنها در میان خواص که در میان عوام هم همواره حضور غالب و قاطع داشته است. این موفقیت کم‌نظیر در میان شاعران گذشته اگر چه تا حدودی نصیب فردوسی و سعدی و مولوی نیز شده است، اما هم از نظر وسعت و هم از نظر کیفیت با موفقیت حافظ تفاوت دارد. حال باید دید علت این امر چیست و چه عوامل مشترک و مختلفی سبب این موفقیت شده است؟

به نظرم یکی از علل اقبال مردم به شعر حافظ را باید در تلائم و همآهنگی بعضی

از جنبه‌های شعر حافظ با عواطف و تجربه‌های عمومی و غالب مردم دانست. منظورم از تجربه در اینجا اثری است که شناخت در ذهن به جا می‌گذارد. این تجربه‌ها را که انواع متعدد و منابع متنوع دارد، به‌طور کلی می‌توان به دو گروه عمومی و خصوصی یا مشترک و فردی تقسیم کرد. تجربه‌های مشترک تجربه‌هائیست که مردم همه از آن برخوردار می‌شوند و در کسب آن، استعدادها و قابلیتهایِ ذاتی نوعِ انسان از یک سو، و شرایط فرهنگی و تاریخی و ملّی و قومی و طبیعی از سوی دیگر دخالت دارد. به اقتضای این استعدادها و این شرایط ممکن است تجربه‌های مشترک، نوعی یا قومی گردد. این تجربه‌های عمومی که سبب پدیدآمدن یک ساختار ذهنیِ مشترک با میلها و حساسیتهای کم و بیش یکسان در نوع انسان به‌طورکلی، و یا یک قوم و ملت در محدوده‌ای تنگتر می‌گردد، در نتیجهٔ برخورد با واقعیتها و پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی و طبیعی، عواطفی تقریباً مشترک و همسان را در اذهان عمومی برمی‌انگیزد. مثلاً درک موسیقی ایرانی و نیز موسیقی حاصل از وزن عروضی در شعر، و احساس لذت از آن، برای مردمی که در طول قرنها مستقیم و غیرمستقیم با آن در یک محدودهٔ جغرافیایی انس و الفت داشته‌اند، امری مشترک و طبیعی است و هماهنگی و تلائم حاصل از تجربه‌های ذهنی و این نوعِ موسیقی، احساس زیبایی و عاطفهٔ لذتِ حاصل از نوعی موسیقی خاص را در آنها برمی‌انگیزد. البته دریافت چنین احساسی مستلزم آشنایی با علم موسیقی و علم عروض نیست. هر چند چنین آشنایی ممکن است آن را عمیق‌تر کند. همین‌طور است درک بعضی تناسبهای لفظی روشن و آشکار، که نیاز به داشتن تجربه‌های خاص که ناشی از تحصیل و ممارست در فنون و علوم ادبی باشد، ندارد. مثلاً به این شعر قاآنی که در وصف بهار است توجه کنید:

باز برآمد زکوه رایت ابر بهار سیل فرو ریخت سنگ از زبر کوهسار

باز به جوش آمدند مرغان از هر کنار فاخته و بوالملیح صلصل و کبک و هزار

طوطی و طاووس و بط سیره و سرخاب و سار[1]

کمتر کسی است که به مجرد خواندن یا شنیدن این شعر احساس لذت نکند. این احساس لذت سریع که هر خوانندهٔ عادی نیز آن را درمی‌یابد مدیون موسیقی روان

و گوش‌نواز آن از یک‌سو و شکل پنج مصراعی یا مخمس شعر که هم نسبت به نوع غالب شعر فارسی یعنی غزل و قصیده و مثنوی اندکی تازگی دارد و هم خود بر خاصیت موسیقیایی وزن می‌افزاید، از دیگر سوست. مصراع چهارم و پنجم این شعر با نام یازده مرغ و بدون هیچ کلمهٔ اضافی دیگر پر شده است و در مصراع پنجم، در نام سه مرغ اول بی‌ایجاد تنافری حرف «ط» غلبه دارد که در دو نام اول در ابتدا و پیش از مصوت‌های بلند و در نام سوم در آخر کلمه آمده است و نامهای سه مرغ بعدی با حرف «س» شروع شده است. این تناسبها که آن را ذوق زیبایی شناختی شاعر آگاهانه به وجود آورده است، برای اغلب مردم نیز به سهولت قابل تشخیص و دریافت است و به سبب همین درک سریعِ تناسب‌هایِ ساده و روشن است که خواننده یا شنونده پیش از آنکه معنی و مضمون را دریابد و یا به آن بیندیشد، از درکِ لذت هنری ناشی از صورت اثر محظوظ می‌گردد و این به سبب همان تجربه‌های عمومی و مشترک است که زمینه‌ساز نوعی عادت فرهنگی و ذوق و تربیت ذهنیِ جمعی و قومی است.

همین زمینهٔ ذهنیِ غالب و عمومی را در حیطهٔ عواطف و معتقدات و بینشها که آن نیز حاصل تجربه‌های عمومی و مشترک انسان به‌طور کلی یا انسان در یک محدودهٔ جغرافیایی خاص است، می‌توان بررسی کرد. مثلاً ارزش‌های جاودانی بشر مثل عشق، شجاعت، عدل، راستی، رحم، مروّت، فداکاری و ایثار و مانند آن از جمله ارزش‌هایی است که موافق طبع انسان است، حتی وقتی که انسانی تحت شرایط خاص برخلاف آن عمل می‌کند؛ و بالعکس نفاق، ریاکاری، ظلم، دروغ، حرص و حسد و امثال آن ضد ارزش‌هایی مخالف طبع است حتی اگر انسان خود به سبب منافع شخصی به آنها روی بیاورد. گاهی احساس لذت و زیبایی از یک شعر نتیجهٔ تلائم و هماهنگی میان همین زمینهٔ ذهنی با مضمون شعر است، بی‌آنکه خوانندهٔ عادی حداقل به ظرایف صوری شعر آگاهانه توجه داشته باشد. بخش اعظم مقبولیت شعر فردوسی برای عامهٔ مردم ناشی از هماهنگی و موافقت آن با عاطفهٔ غالبِ غریزه‌گونهٔ تعصب و غرور ملیت و حس شهامت و شجاعت دوستی است. از شاهنامه آنچه در درجهٔ اول مردم را تحت تأثیر قرار می‌دهد نه زبان استوار

فردوسی است و نه ظرایف هنری کار او؛ هر چند ممکن است بخشی از آن از طریق همان ذوق عمومی ناخودآگاه در خواننده و شنونده اثر بگذارد. اما در واقع آنچه شاهنامه را قرن‌ها منظور نظر مردم ایران ساخت بیشتر همان مضامین عمومی و غالب شاهنامه است که با حس ملیّت‌گرایی مردم از یکسو و با بعضی از ارزشهای عمومی پذیرفته، از سوی دیگر، هماهنگی و سازگاری دارد. در مثنوی مولوی ارزشهای دینی و عرفانی که به سبب وقایع تاریخی و حادثه‌های فرهنگی بخشی عظیم از ذهنیت عمومی مردم ایران را تشکیل می‌دهد، و نیز زبان ساده و ذوق ظریف قصه‌پردازی و مفاهیم دینی و عرفانی است که اسباب این هماهنگی میان زمینهٔ عمومی ذهنی یا تجربیات مشترک و اثر او را فراهم می‌آورد. رواج شعر سعدی در میان مردم ناشی از زبان روان و موسیقی نرم کلام و ارزشهای اخلاقی رایج و احساسات لطیف عاشقانهٔ متناسب با ذوق و اعتقادات مشترک و به سرعت قابل درک است.

اما جدا از این خصوصیات صوری و معنویِ شعر هر یک از این شاعران، که به سبب هماهنگی با تجربه‌های مشترک و جنبهٔ عمومی ذهن مردم، همه کم و بیش از آن احساس لذت می‌کنند، ظرایف و زیباییهایی نیز وجود دارد که درک آن برای ذهن‌های تربیت شده‌تر ممکن است و این درک هنری و احساس لذت، ناشی از شناخت زیبایی‌هایِ حاصل از هماهنگی جنبه‌های شخصی ذهن یا تجربه‌های فردی، با ظرایف و تناسبهای پیچیده‌تر و مبهم‌تر و مکتوم‌ترِ اثر است. در واقع کشف این تناسب‌ها و ظرایف پیچیده مستلزم استعدادی خاص است که از تجربه‌های خاص و فردی ناشی می‌شود؛ و البته هم این تناسب‌ها و ظرایف و هم آن استعدادهای فردی درجات و مراتبی دارد. گسترش و رواج شعر در میان قشر وسیع مردم هم از نظر مضمون و هم از نظر صورت ناشی از عناصر و پیوندها و آرایه‌های آشنا و زود دریافتِ مقتضی با تجربه‌های عمومی و مشترک است و گسترش و رواج شعر در میان خواص هم از نظر مضمون و هم از نظر صورت، ناشی از عناصر و پیوندها و آرایه‌های ناآشنا و دیر دریافتِ مقتضی با تجربه‌های خاص و فردی است.

همهٔ اسباب مقبولیت و رواج شعر فردوسی و مولوی و سعدی در میان خواص، همان اسبابی نیست که انگیزهٔ قبول شعر آنان در میان عوام شده است. معدودی از کتاب‌ها و مقاله‌هایی که ادبا و شاعران معاصر دربارهٔ اثر حماسی بزرگ فردوسی و نیز شعر سعدی و مولوی و همچنین حافظ از نظرگاه‌های نوین نوشته‌اند، بخوبی می‌تواند این نکته را اثبات کند و ظرفیت‌های مکتوم آثار این شاعران را که ذهن‌های تربیت‌شده به اقتضای اندوخته‌های تجربه‌های فردی آشکار کرده‌اند، بنماید. اما به‌طور کلی این ظرفیت‌های مکتوم، محدود و معدود است. شعر حافظ این استعداد دوگانهٔ هماهنگی با تجربه‌های عمومی مشترک و تجربه‌های متنوع فردی را هم از نظر مضمون و محتوی و هم از نظر صورت بیش از هر شاعر دیگری در سراسر گسترهٔ ادب فارسی داراست. به همین سبب نیز شعر هیچ شاعری به اندازهٔ شعر حافظ مقبول طبایع مختلف خاص و عام نبوده است. در طول نزدیک به هفت قرن، با وجود تغییر کیفی ذهن‌های مخاطبانِ شعر و تنوع تجربه‌های فردی و نیزکم و بیش تجربه‌های مشترک، شعر حافظ همواره نفوذ و حضور خود را در میان خاص و عام حفظ کرده است. تعدد و تنوع بینش‌هایی که در طول این قرون طولانی، علی‌رغم اختلاف سطح و دید، شعر حافظ را به اقتضای حال و هوای روحی خود نقد و تفسیر کرده‌اند، حیرت‌آور است. حافظ حتی در عصر ما با تمام دگرگونی و استحاله‌ای که در باورها و پسندها حادث شده است، هنوز زنده‌ترین شاعر معاصر است. استعداد و ظرفیت گهگاه حیرت‌انگیز تأویل‌پذیری و ظرافت نمونی را بعد از قرآن مبین، در هیچ کلام دیگری اِلّا کلام حافظ سراغ نمی‌توان گرفت و این به راستی شگفت‌آور است؛ چندان شگفت که اعطای صفت لسان‌الغیب به حافظ دیگر شگفت‌انگیز نمی‌نماید. و اینهمه نیست مگر چنانکه گفتیم و خواهیم گفت ناشی از استعدادهای ذهنی حافظ، و حساسیت وی به مقام برزخی انسان.

پرسش دربارهٔ راز بقا و نفوذ و گسترش شعر حافظ در میان عام و خاص با آنکه تازه نیست، سؤال دشوار و وسوسه‌انگیزی است که پاسخ‌های متعددی به آن داده شده است. من هم‌اکنون در تدارک پاسخی براساس تجربه‌های عمومی و خصوصی ذهن و با توجه به مقام عدل انسان که حافظ برگزیده است، هستم. تا آنجا که حضور

خوانده‌هایم اجازه می‌دهد، چنین پاسخی را سراغ ندارم. اما نه مدعیِ آنم که همهٔ آنچه را دربارهٔ حافظ گفته‌اند و نوشته‌اند، خوانده و شنیده‌ام و نه می‌توانم مدعی باشم که نسبت به همهٔ خوانده‌ها و شنیده‌هایم حضور ذهن کامل دارم. اگر چه کثرت پژوهشهای حافظ‌شناسی با همهٔ مکررگویی‌ها به سختی مجالی برای حرف‌های تازه باقی می‌گذارد، اما کوششم بر آن است که براساس آنچه به اجمال اشاره کردم، از تکرار مکررات پرهیز کنم.

به هر حال با توجه به استعداد شعر حافظ در هماهنگی با تجربه‌های مشترک و خصوصی باید اکنون توضیح داد که عوامل اصلی فراهم آمدن چنین استعدادی کدام است؟ برای روشن شدن بحث ابتدا از مفاهیمی نه چندان تازه شروع می‌کنم. اگر با توجه به ابیات یک غزل و نه کل یک غزل حافظ، بی‌آنکه قصد تعریف شعر در میان باشد، موقتاً بپذیریم که شعر به‌عنوان برجسته‌ترین نوع هنر ادبی تعبیری شخصی از مضامین به تدریج شکل گیرنده تحت تأثیر عاطفه‌ای در ذهن است، باید دید خصوصیات این مضمون و کیفیت تعبیر آن در شعر حافظ چگونه است.

بهتر است منظورم را از مضمون و تعبیر از پیش روشن کنم. مضمون خلاصهٔ معنی یا مفهومی است که بعد از خواندن یک بیت و گاهی یک قطعه شعر در ذهن ما نقش می‌بندد و ادراک می‌شود به طوری که بعد از خواندن شعر اگر از ما بپرسند دربارهٔ چیست، می‌توانیم در عبارتی کوتاه به سؤال‌کننده پاسخ دهیم. مثلاً این بیت از حافظ را در نظر بگیرید:

بیا که قصر امل سخت سست‌بنیاد است　　بیار باده که بنیاد عمر بر باد است

به شرط آنکه معنی مفردات و ترکیبات و نیز روابط نحوی این بیت را درست بفهمیم، خلاصهٔ مفهوم آن بدونِ توجه به معنی تفصیلی و معانی ثانوی شعر چنین است: «عمر انسان کوتاه و ناپایدار است بنابراین نباید به آرزوها دل بست. باید دم را غنیمت شمرد و عمر را به خوشی گذراند» و خلاصه‌تر می‌توان گفت: «این شعر دربارهٔ ناپایداری عمر انسان و سفارش به خوش‌گذرانی است» و حتی خلاصه‌تر می‌توان گفت: «مضمون شعر، سفارش به اغتنام فرصت است» و اگر کسی از ما بپرسد مضمون شعر چیست؟ پاسخ‌هایی کم و بیش از همین دست به او خواهیم

داد. پیداست که مضمون از این نظرگاه، معنایی است واقعی یا خیالی که ممکن است از پیش و یا در خلال فعالیت سرودن شعر در ذهن شاعر، و به نسبت سادگی و پیچیدگی و بدیع و تکراری بودنش، در اذهان بسیاری وجود داشته باشد یا وجود پیدا کند. بنابراین مضمون چیزیست بیرون از شعر که به خودی خود نمی‌تواند معیار ارزش هنری شعر باشد. چنین مضمونی را البته می‌توان به صور بسیار متنوعی بیان کرد و تنوع این صور، ناشی از تجربه‌های شخصی و ذوق متکلم در انتخاب و استفاده از این تجربه‌هاست که به نسبت قدرت تخیل و تنوع و وسعت تجربه‌ها در زمینه‌های مختلف، امکان تعدد و تنوع انتخاب و گونه‌های ترکیب نیز بیشتر می‌شود. چگونگی این صور مختلف بیانی که از ذوق و تجربه‌های شخصی مایه می‌گیرد، همان است که تعبیر می‌نامیم. تعبیر در واقع بیان مضمون یا موضوعی از پیش موجود یا روی در تولد و غالباً موجود در بیرون شعر، بخصوص در شعر کلاسیک است در صورت و محتوایی که از تجربه‌های شخصی شاعر مایه می‌گیرد. بنابراین وقتی کلمهٔ تعبیر را به‌کار می‌بریم، به‌صورت و محتوای شعر که هم اجزاء و عناصر و معانی فرعی و هم نظم و قرار خاص آنها را شامل می‌گردد، توجه داریم که برخلاف مضمون، کاملاً با تجربه‌های شخصی شاعر ارتباط دارد و در واقع اصل شعر است و نه چیزی بیرون از شعر. حافظ برای بیان مفهومی که از بیت مذکور در فوق برمی‌آید و یا همان مضمون، ازکلمات و ترکیبات و تصویرهای خاصی استفاده کرده است که ضمن بیان مضمون اصلی، معانی فرعی دیگری را در بردارد. ناپایداربودن عمر، بیهوده بودن آرزو و دعوت به باده‌نوشی، هرکدام معنی مستقلی دارد. تشبیه فشردهٔ «قصر امل» که در واقع رو ساخت حاصل از یک تشبیه گسترده است، خود نیز حاوی یک معنی دیگر است که از جملهٔ خبری: «آرزو مانند قصری سست بنیاد است»، به ذهن می‌آید. مجموع این معانی فرعی که برای بیان مقصود اصلی شاعر ــ که در اینجا در سطح معنی ظاهر، مضمونش اغتنام فرصت و روی آوردن به عیش و عشرت است ــ طرح شده است، محتوای شعر را تشکیل می‌دهد. این محتویٰ برای بیان آن مضمون در طرح و وزن و زبانی خاص قالب‌بندی شده است: علاوه بر وزن عروضی، هجاهای پایانیِ کلمات قافیه به صوت حاصل از

تلفظ «آد» ختم شده، که کلمهٔ «است» به‌عنوان ردیف به دنبال آن آمده است. در این بیت مثل اغلب ابیات شعر حافظ، بعضی از حروف نسبت به بقیهٔ حروف حضور چشمگیرتری دارند. چنانکه آوای حاصل از صامتهای «س، ص و ب» شش بار و آوای حاصل از مصوت بلند «آ» هفت بار تکرار شده است که زنگ حاصل از آنها کاملاً بر زنگ اصوات دیگر غلبه دارد. تقدم و تأخر معانی فرعی نیز نظم و ترتیب معین خود را دارد. مجموعهٔ اینها صورت ظاهری شعر را نظام می‌بخشد. پیداست که وقتی صورت و محتویٰ را در کل غزل بررسی کنیم، تنوع و تعدد نکاتی از این دست بیشتر خواهد شد و نیز لازم به توضیح نیست که اگر دربارهٔ این عناصر جداگانه سخن می‌گوییم برای آن است که بتوانیم زمینه و امکان بررسی شعر را براساس مقصود خود فراهم آوریم وگرنه در هر شعر خوب این عناصر در وحدتی هماهنگ چنان بهم گره خورده‌اند که نمی‌توان به چنین تجزیه‌ای دست یازید؛ و این وحدت و گره‌خوردگی خود از اسباب تشکل ساخت درونی شعر است.

اکنون با توجه به آنچه دربارهٔ جنبه‌های عمومی و خصوصی تجربه‌ها گفتیم و تا همان حدّی که از مضمون و محتویٰ و صورت بیت حافظ یادآور شدیم، می‌توان درک کرد که این شعر تا همین سطح برای اکثریت بسیار وسیعی از مردم ایران که با زبان و شعر فارسی کم و بیش آشنایی دارند، قابل درک است و استعداد سازگاری با تجربه‌های عمومی و مشترک را داراست. در احساس وزن عروضی و لذت بردن از آن گروه بسیار وسیعی از مردم سهیم‌اند. مضمون آن در حدّ همان معنی ظاهر، نیز با طبع بسیاری از اقشار جامعه موافق است. اما این مضمونِ اغتنام فرصت و خوش‌گذرانی، مؤمنان معتقد به آخرت و دنیای بعد از مرگ را نباید خوش بیاید زیرا به سبب عدم هماهنگی و تلائم این مضمون با باورداشت‌های دینی یا بخشی از تجربیات این گروه، یا به عبارت دیگر به سبب ناهماهنگی عین ــ که در اینجا مضمون شعر است ــ و ذهن ــ که در اینجا تجربه‌های دینی و اعتقادی گروه مؤمنان است ــ در آنان احساس زیبایی و لذت برنمی‌انگیزد.

تا اینجا شعر حافظ با شعر شاعران دیگر چندان فرقی ندارد. چون همین تأثر عاطفی را در ارتباط با تجربه‌های عمومی و هماهنگی و عدم هماهنگی با آنها، مثلاً

این رباعی خیام که دارای همان مضمون است نیز می‌تواند برانگیزد:

گویند ترا بهشت با حور خوش است — من می‌گویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار — کاواز دهل شنیدن از دور خوش است[۲]

شیوهٔ تعبیر خیام به سبب روشنی و آشنارویی عناصر تشکیل دهندهٔ صورت و محتویٰ، حتی می‌تواند خیلی سریعتر و گسترده‌تر شعر او را با تجربه‌های مشترک و عمومی اکثریت مردم هماَهنگ کند و در آنان احساس زیبایی و حظّ هنری به‌وجود آورد. اما آنچه شعر خیام را از شعر حافظ متمایز می‌کند این است که شعر خیام هر چه دارد بیان و آشکار می‌کند و هیچ راز و معنایی را کتمان نمی‌کند که کوششهای اذهان تربیت شده و برخوردار از تجربه‌های خصوصی‌تر را برای کشف آن برانگیزد و در نتیجهٔ ظهور تناسبها و معانی پنهان، و هماَهنگی آنها با تجربه‌های خاص، زیباییها و شگفتیهایِ موجدِ لذتهایِ طرفه‌تری را سبب شود. از جمله عواملی که شعر حافظ را از شعر خیام و اغلب شاعران کلاسیک پارسی زبان متمایز می‌کند، همین جنبهٔ کتمان، هم در حوزهٔ مضمون و معنی و هم در حوزهٔ تعبیر و صورت است. جنبهٔ بیان یا ظاهر شعر حافظ ارتباط گستردهٔ آن را با مردم عادی از طریق هماَهنگی با تجربه‌های عمومی و مشترک آنان فراهم می‌کند و جنبهٔ کتمان یا باطن آن، زمینهٔ ارتباط شعر را از طریق هماَهنگی با تجربه‌های خصوصی ذهنهای تربیت‌شده، با خواص فراهم می‌آورد. البته این بدان معنی نیست که شعر دیگران به‌کلی از جنبهٔ کتمان عاری است، بلکه منظور آن است که جنبهٔ کتمان در صورت و معنی، در شعر حافظ هم متنوع‌تر و هم عمیق‌تر است.

در شاهنامهٔ فردوسی جنبهٔ بیان است که هم بر مضمون و هم بر صورت غلبه دارد. به همین سبب قرنها به اقتضای زمینه‌های تاریخی و اجتماعی خاص، شعر فردوسی از نظر جذب کثرت مخاطبان، مردمی‌ترین شعر این مرز و بوم بود. اما امروزه که آن زمینه‌های تاریخی و اجتماعی وجود ندارد و پسندها و نظرگاهها حداقل در سطح مخاطبان امروز تغییر کرده است. شعر فردوسی، گذشته از این که در برهه‌هایی از تاریخ و شرایط سیاسی و اجتماعی خاص نیز به سبب پاسخی سازگار با حس ملی ــ که امکان ظهور آشکار آن میسر نیست ــ طرف توجه قرار

می‌گیرد، بیشتر در حوزهٔ ارزشهای زبانی و بعضی هنرهای شاعرانه در جهت ایجاد تناسبهای موسیقیایی با موضوع، و قدرت شاعر در خلق صحنه‌های حماسی و تألیف وقایع و حوادث داستانی است که حضور خود را در میان خواص تداوم می‌بخشد. در مثنوی مولوی، در حوزهٔ صورت کلام، جنبهٔ بیان و آشکاری غلبه دارد و جز به گونه‌ای خاص در بعضی موارد، فاقد جنبهٔ کتمان است. اما در حوزهٔ معنی و مضمون، هم جنبهٔ بیان و هم جنبهٔ کتمان وجود دارد. به همین سبب مثنوی مولوی هم شعر عوام است به سبب بافت زبان و بیان شیرین و آشنای گفتاری و قدرت داستان‌پردازی و تبیین سادهٔ اندیشه‌ها و هم شعر خواص است به سبب کتمان بعضی اندیشه‌های فلسفی و عرفانیِ والا در پیوند با عواطف و تجربه‌های عرفانی و عشق الهی و انواع عادت ستیزی‌های زبانی. در غزلیات شمس جنبهٔ بیان در صورت، کمتر از مثنوی و محدود به جنبهٔ موسیقیایی کلام است و جنبهٔ کتمان در معنی و صورت به وجهی خاص بسیار عمیق‌تر از مثنوی است[۳]. به همین سبب دایرهٔ ارتباط غزلیات شمس هم با عوام و هم با خواص بسیار تنگتر از مثنوی است. اما به علت همین جنبهٔ عمیق کتمان که امری ارادی و اختیاری هم نیست و ناشی از هیجانهای عاطفی شورانگیز و تجربه‌های خاص روح انسانی است، غزلیات شمس شعر همیشه و ابدی است، بی‌آنکه شعر مردمی باشد. شعر سعدی آنقدر که مردمی است، متعلق به خواص و ذهنهای تربیت‌شده و متوقع‌تر نیست. در شعر سعدی کتمان در حوزهٔ معنی عمیق نیست و کتمانِ نه‌چندان محسوسِ آن در حوزهٔ صورت، از طریق ایجاد تناسبهای زودیاب اما دقیق در زنجیرهٔ نظام روابط کلمات و گاهی هم طرح دومعنایی و بندرت چندمعنایی از طریق انتخاب و تنظیم کلمات مناسب و متناظر به‌وجود می‌آید[۴]. معانی ثانوی که در شعر سعدی از این طریق ایجاد می‌شود بُعدی دیگر در عمق شعر نمی‌گشاید بلکه جهتی دیگر در سطح را نشان می‌دهد که با جهتِ معنیِ ظاهری و اولیه فرق دارد بی‌آنکه سبب احساس حجم در شعر شود. در شعر سعدی به‌طورکلی جنبهٔ بیان هم در حوزهٔ صورت و هم در حوزهٔ معنی غالب است. به همین سبب شعر سعدی از جمله مردمی‌ترین شعر فارسی از نظر گستردگی مخاطبان بوده است، ضمن آنکه زیباییهای صوریِ زبانی، و روانی

بیان نیز مراتب پیوند و ارتباط آن را با خواص بیش و کم حفظ کرده است. شعر سعدی روی هم زیباترین شکلِ تبلورِ عادت‌هایِ زیبایی‌شناسیِ سنتیِ ماست. به نظر من امروزه که چشم‌انداز مخاطبان شعر از بسیاری جهات تغییر کرده است، استعداد هماهنگی شعر سعدی با تجربه‌های شعرخوانان امروزین شعر رو به تقلیل است. این تقدیر و سرنوشت هنر و ادبیات و بخصوص شعر است که خط سیر تاریخی خود را همواره از وضوح به ابهام و از بیان به کتمان بسپرد. پیچیدگی‌های ذهن و روان انسان از یک طرف و مشکوک‌شدن ارزشها و باورداشت‌هایی که زمانی مسلّم می‌نمود و فروریختن سریع اندیشه‌ها و نظرها در نتیجهٔ تحول‌های سریع در حوزه‌های مختلف علمی و فرهنگی و اجتماعی از طرف دیگر، حتی در سرشت و کیفیت عواطف انسان امروز اثر گذاشته است و اینهمه چشم‌اندازی دیگر از شعر و هنر می‌طلبد که حداقل جنبهٔ ابهامش تمرکز اندیشه و احساس خواننده را سبب شود تا زمینهٔ امکان همدلی فردی راگذشته از امکان همنوایی با تجربه‌های مشترک جمعی نیز از جهاتی فراهم آورد. شعر سعدی به سبب بسیار محدود بودن جنبه‌های ابهام و کتمانش بخصوص در حوزهٔ معنی که ناشی از گرایش و دلبستگی سعدی به ارزشهای ثابت و عمومی است، می‌رود تا از همراهی با قافلهٔ شعرخوانان امروزی باز ماند. شعر سعدی علی‌رغم تمام زیباییهای صوری و زبانی که دارد، نَفَس‌زنان با مردمی راه می‌رود که همواره تازه‌نَفَس‌اند. اما شعر حافظ هنوز هم سرزنده و با نشاط پیشاپیش مردم راه می‌سپارد و به پیش می‌راند. این موفقیت بی‌نظیرِ همواره با مردم بودن و در عین حال پیشاپیشِ همه گام برداشتن، آرزوی بسیار دور از دسترسِ همهٔ شاعران است، که حافظ بدان دست یافته است و این نیست مگر حاصل بیان و کتمان در ابعاد مختلف؛ هم در حوزهٔ معنی و هم در حوزهٔ صورت. هنری که حافظ بی‌تردید بخشی عظیم از آن را از طریق غور و تأمل در قرآن کریم آموخته است؛ کلامی چون نور، ظاهر و روشن برای همگان و در عین حال دارای چند بطن با استعداد تأویل‌پذیری گسترده. کتمان در کیفیت تعبیر و صورت در شعر حافظ تا حدی ناشی از اراده و اختیار حافظ است که پایه و مایهٔ تحقق آن تجربه‌های شخصی و حضور ذهن بی‌مانند اوست. اما کتمان در معنی و محتویٰ

ناشی از نظرگاه او دربارهٔ مقام انسان، یعنی هستی برزخی اوست، جایی که از آنجا به هستی و انسان می‌نگرد. اضطرابها و دغدغه‌های ناشی از تردید در ارزش‌ها ـ که خود زاییدهٔ ایستادن در چنان مقامی است ـ در واقع تمام استعدادها و ظرفیتهای ذهنی حافظ را برای انعکاس خود به حرکت درمی‌آورد.

در غزل‌های حافظ به دشواری می‌توان معانی را جدا از صورت توضیح داد و این دو را از یکدیگر تفکیک کرد زیرا معنی و محتوی چیزی جدا از صورت نیست. پیام‌هایی که از طریق نشانه‌های غیرزبانی منتقل می‌گردد نه تنها در شعر حافظ تنوع بسیار بیشتری نسبت به دیگر شاعران کلاسیک فارسی دارد، بلکه خود موجد تعدد معنی و توسع تأویل‌پذیری در شعر حافظ می‌گردد. بعضی از خصائص صوری و پیام‌های غیر زبانی که ناشی از صورت است در شعر حافظ با شعر دیگر شاعران کم و بیش یکسان و مشترک است اما بعضی دیگر مکتوم است و به همین سبب چنانکه اشاره کردیم به آسانی قابل دریافت نیست. به هرحال اگر معنی سطحی و ظاهری شعر از طریق معنی قاموسی و مشهور نشانه‌های زبانی یعنی کلمات، در سطح دلالت اولیه، به خواننده منتقل می‌شود و اشاره‌های ضمنی متعددی نیز از راه دلالتهای ثانوی آن نشانه‌ها به اقتضای زمینه منتقل می‌گردد و در واقع یک فرازبان را بر سطح زبان عادی پدید می‌آورد، پیام‌های متعددی نیز از طریق نشانه‌های غیرزبانی به خواننده منتقل می‌گردد که اغلب از جنس معانی پیدا و پنهان که به وسیلهٔ زبان عادی منتقل می‌شود نیست. درک این پیام‌ها بسته به میزان ظرفیت و تجربه‌های خواننده و استعدادها و قوت‌های مکتوم در شعر است. مثلاً در بیت زیر تأمل کنید:

بیا که قصر امل سخت سست بنیادست　　　بیار باده که بنیاد عمر بر بادست

از این بیت عده‌ای تنها موسیقی حاصل از وزن عروضی را احساس می‌کنند. گروهی دیگر می‌توانند تکرار غالب بعضی از حروف را که پیش از این هم بدان اشاره کردیم دریابند. گروهی دیگر ممکن است در میان آوای غالب ناشی از تکرار اصوات «س» و «آ» و تداعی صدای باد ـ که بنیادگاه عمر شمرده شده ـ همنوایی و ارتباطی حس کنند. تجانس و هماهنگی میان کلمات «باد»، «بنیاد»، «باده» و تضاد

معنوی میان دو کلمهٔ «سخت» و «سست» که فقط با اختلاف حرف وسط، تقابل معنایی پیدا کرده‌اند، نیز از جمله مناسبات ممکنی است که می‌تواند با تجربه‌های ذهنی گروهی دیگر هماهنگ گردد و در آنان احساس زیبایی و لذت برانگیزد. دریافت ظرافتی که در عبارت کنایی «بنیاد چیزی بر باد بودن» به معنیِ ناپایدار و متزلزل بودن آن چیز، در ارتباط با عمر به‌کاررفته است، نیز می‌تواند برای گروهی دیگر از خوانندگان قابل درک باشد زیرا «باد» علاوه بر معنی حقیقی خویش، در عبارت کنایی مذکور در فوق، به معنی «دَم و نَفَس» نیز هست و در این معنی نیز «بنیاد عمر بر نفس بودن» را می‌رساند که درک این ایهام نیز به نوبهٔ خود در القاء احساس زیبایی و لذت هنری سهیم است.

اما شعر علاوه بر این پیام‌هایی که از طریق تناسبهای کم و بیش پیدا منتقل می‌کند، پیامهای دیگری را نیز از طریق تناسبهای ناپیدا انتقال می‌دهد که با تجربه‌های خاص‌تر قابل دریافت است. «قصر امل» تشبیهی فشرده است که در آن «امل» به معنی «آرزو» تشبیه به «قصر» به معنی «کاخ، کوشک» شده است. اما «امل» یک واژهٔ قرآنی نیز هست که معنی «آرزوی عمر دراز» از آن اراده شده است و بنابراین معنی، معنی «عمر دراز» را تداعی می‌کند. خداوند در قرآن کریم دربارهٔ قوم ثمود ـ که پیامبر خود صالح (ع) را دروغزن می‌شمردند ـ خطاب به صالح می‌فرماید: **ذَرهُمْ یَأکُلُوا و یَتَمَتَّعُوا و یُلْهِهِمُ الأمَلُ فَسوفَ یَعلَمُون***. در ترجمهٔ این آیه در کشف‌الاسرار میبدی آمده است: «گذار ایشان را تا می‌خورند و کام می‌رانند و دراز دیدن عمر ایشان را مشغول می‌دارد تا آنکه آگاه شوند».[۵] چنانکه دیده می‌شود صاحب کشف‌الاسرار در مقابل «امل»، «دراز دیدن عمر» را گذاشته است. امام محمد غزالی در کتاب منهاج العابدین به صراحت «امل» را «آرزوی عمر دراز» معنی کرده است: «و از این همه مشکل‌تر و سخت‌تر است که تو در امل باشی یعنی در آرزوی عمر دراز، و امل معصیت محض است...[۶] و عطار در الهی‌نامه نیز همین معنی را از کلمهٔ «اَمَل» اراده کرده است:

پدر گفتش امل چون غالب آمد ‏ ‏ ‏ ‏ دلت عمر ابد را طالب آمد

---

* سورةالحجر، آیهٔ ۳.

از آنی آب حیوان را خریدار   که جانت را امل آمد پدیدار[۷]

با توجه به آنچه گفتیم ارتباط و تناسب‌های تازه‌تری در شعر پیدا می‌شود که با گروهی ارتباط خاص‌تری پیدا می‌کند، زیرا «امل» (= درازی عمر) از یک طرف با مفهوم «عمر بر باد بودن» تقابل معنایی پیدا می‌کند، و از طرف دیگر با توجه به معنی دیگر «قصر» (= کوتاهی) همراه با این کلمه در ترکیب اضافی «قصر امل»، ترکیبی متناقض‌نما مثلِ «سخت سست» به وجود می‌آورد. گویی حافظ ترکیب دوم را بلافاصله بعد از «قصر امل» برای این آورده است که خواننده از طریق آن، معنی ثانوی «امل» و «قصر» را نیز در ذهن آورد. در واقع با درک معنی دوم «امل» خواننده راهنمایی می‌شود تا معنی سادهٔ بیت و ارتباط میان دو مصراع را در سطح همان معنی اول هم دقیق‌تر درک کند. زیرا آرزو، امری است که تحقق آن بعید می‌نماید و وصول به آن در آینده‌ای دور انتظار می‌رود. بنابراین هر آرزوی این جهانی مستلزم امید به زنده ماندن در آینده و آرزوی عمر دراز است و امید و اعتماد به وفای عمر و تأخیر اجل. پس اصولاً اجل ضد امل است:

- **دلم امید فراوان به‌وصل روی تو داشت   ولی اجل به ره عمر رهزن امل است**
- **طوطیی‌را به‌خیال شکری دل‌خوش بود   ناگهان سیل فنا نقش امل باطل کرد**

خوب! وقتی مرگ در کمین انسان است و اساس عمر بر باد نَفَسی که اگر قطع شود، همه چیز تمام می‌شود، چگونه می‌توان به تحقق آرزوها دل بست؟ پس اگر بر دوام عمر اعتمادی نیست، دریافتن حال عاقلانه‌تر نیست؟ حافظ با زیرکی تمام در این شعر، پاسخی رندانه هم، به اعتراض کسانی که احتمالاً اغتنام فرصت و باده‌نوشی و عیش حال را از جانب او امری ناپسند و دلیل سستی ایمان و اعتقاد او می‌شمارند، تهیه دیده است: مگر نه آرزوی عمر دراز به قول غزالی معصیت محض است؟ پس اغتنام فرصت که دلیل عدم قبول عمر دراز است، باید ثواب محض باشد! و البته که پشتوانهٔ چنین منطقی نه عقل، که رندی و شوخ‌طبعی حافظ است.

این حقیقتی است که اگر چند به صراحت هم اعتراف نکنیم، اغلب پذیرفته‌ایم که آنچه در شعر حافظ، هم از جنس معنی و مضمون و هم از جنس تناسب‌ها و

لطایف لفظی و صوری نهفته است، بسیار متنوع است. چنین پذیرشی که امکاناتِ بتدریج فعلیت یافتهٔ شعر حافظ موجد آن بوده سبب شده است که شرایط روانی خاصی هنگام مطالعهٔ شعر حافظ بر ما حاکم گردد که در نتیجهٔ آن شعر حافظ را با تأملی جستجوگرانه برای کشف نکته‌ها و ظرایف بدیع بخوانیم. این شرایط روانی خاص به هنگام مطالعه هم به نفعِ ماست و هم به نفع شعر حافظ. چراکه هم شعر او را مایهٔ تداوم حضور و زندگی می‌شود و هم ظرفیتها و استعدادهای ذهنی و ذوقی ما را انگیزهٔ شکفتن و از قوه به فعل درآمدن می‌گردد. تردیدی نیست که زمینه‌ساز این حالت و شرایط روحی ما نسبت به شعر حافظ، بخت بلند او نیست بلکه استعدادها و ظرفیت‌هایِ متنوعِ بالقوهٔ شعر او، هم در حیطهٔ مضمون و محتوا و هم در قلمرو صورت و ساخت است که در چهره‌ای خلاف عادت، در کنار جنبه‌های عادی متجلی می‌گردد. این عادت‌ستیزی در وزن و قافیهٔ شعر نیست. مشخص‌ترین نمود آن درگسسته‌نمایی غیرمنطقی مضامین هم در خلال غزلها و هم در خلال ابیات یک غزل و هم حتی در خلال زنجیرهٔ کلمات یک بیت است و نمود دیگر آن درکلمات شعر است که در بسیاری از موارد با بیرون آمدن از پیلهٔ معنی قاموسی و آشنای خود، خواننده را در شناخت هویت معهود خود دچار تردید می‌کند. قبل از شعر حافظ ما عادت کرده بودیم که غزلی بخوانیم که یا ریشه در واقعیت و احوال واقعی داشت یا ریشه در عالم حقیقت و تجارب روحانی و عارفانه. اما شعر حافظ با دوپهلویی کلمات و تناقض مضامینش با این عادت ما سرِ ستیز دارد و به همین سبب توجه را جلب می‌کند و از طریق این جلب توجه ما را در جوّ عالمی دیگر و تجربه‌ای دیگر قرار می‌دهد که به سبب غیرعادی بودنش به دقت تماشا می‌افزاید و این دقتِ تماشا وقتی که منظر تماشا نیز از بدایع و زیبائیهای مکتوم سرشار باشد، منجر به کشف و شهودهای تازه و در نتیجه لذت و شگفتی بیشتر می‌گردد. تداوم و تکرار این فرآیند از جمله اسباب ایجاد آن حالت روانی در برخورد با شعر حافظ است. در این میان سایهٔ ابهامی که بر زندگی و شخصیت حافظ افتاده است نیز خود یکی از عوامل تشدیدِ خلافِ عادت‌انگاریِ شعر حافظ است. این که ما اطلاعی بسیار اندک از یکی از بزرگترین شاعران خود داشته باشیم و حتی جز همین دیوان

شعر اثری دیگر از او در دست نداشته باشیم که کمی بیشتر و روشن‌تر به جهان او راه پیدا کنیم، چندان عجیب می‌نماید که گویی سبب‌ساز این وضع هم خود حافظ بوده است که البته از رندی چون او بعید هم نیست.

به هرحال حافظی که در شعرش چهره می‌نماید و زندگی می‌کند، در عین نزدیکی بسیار، بی‌نهایت از ما دور است. آنچه در پیرامون او می‌گذرد، پس از قرن‌ها در پیرامون ما نیز کم و بیش می‌گذرد. عواطف و انفعالات نفسانی او که بروز تأثرات او از انگیزه‌های عینی و ذهنی است، با عواطف و انفعالات ما همسو و هماهنگ است. دل‌مشغولی‌ها، خیال‌پردازی‌ها، شک و یقین‌های او در ذهن و دل و خیال ما نیز حضور دارد. حتی توبه کردن‌ها و توبه‌شکستن‌ها، نیت کردن‌ها و نیت فسخ کردن‌ها، پیمان بستن‌ها و شکستن‌ها، حق‌گرایی‌ها و حق‌گریزی‌های او نیز یادآور اعمال و رفتار خود ماست. انسانی که در آینهٔ شعر حافظ چهره می‌نماید، آنقدر به ما شبیه است که گاه از شدت شباهت ما را به خنده می‌اندازد. خوب! ما در کدام آینه نگاه کنیم که تصویری این همه گویا و روشن از خود و پیرامون خود ببینیم؟ در وجود تصویری که در آینهٔ شعر حافظ پیداست، تمامی غم‌ها، شادی‌ها، حسرت‌ها، امیدها، خیال‌ها، عشق‌ها، اضطراب‌ها و اندیشه‌ها و استعدادهای ما متجلی است. این تصویر هم وجوه اشتراک و هم وجوه افتراق ما را به ما می‌نماید. انسانی که در آینهٔ شعر حافظ می‌زید، مفهوم کلی انسان ایرانی با همهٔ خصوصیات تاریخی و فرهنگی و اقلیمی خویش است که هم نمایندهٔ تمامی مصادیق خود است و هم نمایندهٔ هیچ‌کدام به تنهایی نیست. از همین روی است که گفتم در عین نزدیکی بسیار از ما دور است. در شعر هیچ‌کدام از شاعران ایرانی چه در میان گذشتگان و چه در میان معاصران، انسان ایرانی تصویری این‌چنین شامل و جامع ندارد و علت شمول و جامعیت این تصویر، چنانکه اشاره کردم یکی همان مقام عدل انسانی یا برزخ میان فرشته و حیوان است، که حافظ به‌عنوان وارث فرهنگ ایرانی در آن ایستاده است؛ و دیگر تعهد وی است در بیان احوال روحی و حادثه‌های ذهنیِ زائیده این مقام عدل.

شعر حافظ همچنانکه از نظر مضمون و محتویٰ واجد ابعاد گوناگون روان و

شخصیت انسان ایرانی است، از نظر صورت نیز واجد تمام ظرفیتها و استعدادهای ذوقی و زیبایی‌شناختی اوست. ظرافتها و تناسب‌هایِ موجدِ زیبایی اگر چه در زمینه‌های متنوعی نمودهای گوناگون خود را به جلوه درآورده است، اما تنوع این نمودها در زبان فارسی بیش از هر جای دیگر انعکاس یافته است. چنانکه پیش از این نیز اشاره کردم، هیچ شاعری در زبان فارسی به اندازهٔ حافظ از ظرفیت‌ها و استعدادهای زبان برای خلق تناسب و زیبایی بهره نگرفته است. به همین سبب است که تأمل در شعر حافظ و کشف نکته‌ها و ظرایف مکتوم آن، کشف استعدادها و ظرفیت‌های ذوقی پنهان خود ما نیز هست.

بسیاری از این تناسب‌های موجد زیبایی، در نتیجهٔ مطالعهٔ مستمر و دقت و تأمل در دیوان حافظ، کشف و توضیح داده شده است. مسائلی مثل موسیقی شعر حافظ هم در حوزهٔ انتخاب وزن‌های عروضی روان و هم در حوزهٔ موسیقی ناشی از تکرار حروف مشابه و همخوانی صامت‌ها و مصوت‌ها و نیز بعضی از صنایع بدیعی مشهور و غالب در شعر حافظ مثل انواع جناس و مراعات نظیر و بخصوص ایهام که از جمله اساس چندمعنایی در شعر حافظ است، بارها به اجمال یا تفصیل نوشته و گفته شده است[۸]. آنچه در زیر می‌آید می‌تواند تذکری و گاهی مطالب تازه‌ای باشد که باب مباحث تازه‌ای را می‌گشاید.

ب. موسیقی

گذشته از اوزان عروضی معدودی که در غزل‌های حافظ به کار رفته است، توجه به هماهنگی صداها در شعر حافظ از مباحث دیگری است که به آن توجه شده است. در شواهد بسیار متعددی که می‌توان در زمینهٔ هماهنگی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و هجاها نقل کرد، بعضی شواهد چنان در این زمینه‌ها تشخّص و برجستگی دارد که حاکی از توجه کامل حافظ نسبت به افزونی موسیقی شعر از این طریق است. مثلاً تکرار صامت «ک» در آغاز کلمات در بیت زیر بی‌تردید اتفاقی نیست:

که آگهست که کاووس و کی کجا رفتند   که واقفست که چون رفت تخت جم برباد

در این بیت گذشته از تکرار کاملاً محسوس صامت «ک» نمی‌توان تکرار صامت «ت» و «ف» را نیز تصادفی دانست. چنان که در بیت زیر نیز تکرار صامت «س» و «ص» که در فارسی هم‌آوایند ناشی از توجه حافظ به غنای موسیقی شعر است:

من و باد صبا مسکین دو سرگردان بی‌حاصل   من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت

در بعضی از ابیات تکرار چند صامت مورد نظر است چنان‌که در بیت زیر صوت حاصل از تکرار «ز» و «ت» (= ط) و «ن» و «ب» و تأکید بر هجای «مَ» و «ـَ ند» بارز است:

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد   وجود نازکت آزردهٔ گزند مباد

و در بیت زیر همین تکرار را می‌توان در صامت‌های «م» و «ق» (= غ) ملاحظه کرد:

مقام امن و می‌بیغش و رفیق شفیق   گرت مدام میسر شود زهی توفیق

گاهی نیز ترکیب یک مصوت کوتاه با یک صامت، بطور برجسته در بیتی تکرار می‌شود، مثل تکرار «ـَم» در کلماتِ: رسدَم، دَم، دَمی، بسپارَم ــ که در سه کلمهٔ اول، صامت آغازین هجا نیز یکسان است ــ در بیت زیر:

پروانهٔ او گر رسدم در طلب جان   چون شمع همان دم به دمی جان بسپارم

گاهی نیز دو هجای ابتدای دو کلمهٔ متوالی از نظر صامت و مصوت‌ها یکسان‌اند

که تأثیر کاملاً بارزی در موسیقی شعر دارد. مانند هجاهای «نَفَ» در دو کلمهٔ «نَفَحاتِ» و «نَفَسِ» که تکرار مصوت کوتاه «e» در پایان آن‌ها نیز به هم‌آهنگی موسیقیایی افزوده است:

تا معطّر کنم از لطف نسیم تو مشام   شمه‌ای از نفحات نفس یار بیار

تکرار مصوت‌های بلند در چند کلمه نیز از شگردهای دیگر افزایش موسیقی است چنان‌که مصوت بلند «ای = I» در کلمات: طبیب، خسته‌ای، ببین، کاین، سینه، در بیت زیر:

ای که طبیبِ خستِه‌ای رویِ زبانِ من بِبین   کاین دم و دودِ سینِه‌ام بارِ دِل است بر زبان

چنان که در بیت بالا دیده می‌شود مصوت کوتاه (ـِ = e) چه به صورت کسرهٔ اضافه و چه به صورت «ـه» نیز نُه بار تکرار شده است. در هر کدام از موارد مذکور، هم می‌توان شواهد متعدد دیگر به‌دست داد و هم می‌توان باب زمینه‌های تازه‌ای را برای دقت نظر و تأمل گشود. من در اینجا در ارتباط با موسیقی شعر حافظ سعی می‌کنم به نکته‌هایی که کمتر به آن پرداخته‌اند یا نپرداخته‌اند اشاره کنم و با ذکر شواهدی معدود امکان مطالعهٔ بیشتر در این زمینه‌ها را فراهم بیاورم.

● یکی از نکته‌های مربوط به موسیقی در شعر حافظ، ایجاد تناسب و هماهنگی موسیقیایی با جوّ عاطفی غالب بر غزل است. در آشنایی حافظ با موسیقی تردیدی نیست. تخلص حافظ که با نام بسیاری از آوازه‌خوانان مشهور گذشته همراه بوده است، می‌تواند علاوه بر اشاره به حفظ قرآن، به آوازه‌خوانی و موسیقی‌دانی حافظ شیراز نیز اشارتی داشته باشد[۹]. اصطلاحات مربوط به دستگاه‌ها و گوشه‌های آواز ایرانی در شعر حافظ خود مؤید قبول آشنایی وی با موسیقی است:

- **نوای مجلس ما را چو برکشد مطرب   گهی عراق زند گاهی اصفهان گیرد.**
- **این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت   و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد.**
- **فکند زمزمهٔ عشق در حجاز و عراق   نوای بانگ غزلهای حافظ شیراز.**

استفاده از مقام‌ها و لحن‌های موسیقی ایرانی مثل عراق، اصفهان، حجاز و

اصطلاحاتی نظیر بازگشت و نوا ـ جدا از ایهامی که به معانی دیگر دارند ـ در شیوهٔ خاصی که حافظ به کار برده است، جز به سبب آشنایی با موسیقی ممکن نیست. اشاره‌های مکرر حافظ به آوازه‌خوانی و خوش‌آوازی خویش نیز این نکته را تأکید می‌کند:

- **غزلسرایی ناهید صرفه‌ای نبرد　　در آن مقام که حافظ برآورد آواز**
- **زچنگ زهره شنیدم‌که صبحدم می‌گفت　　غلام حافظ خوش‌لهجهٔ خوش‌آوازم**

اشاره‌های مختلف حافظ به اصطلاحات مربوط به موسیقی در سراسر دیوان او چندان زیاد است که خود موضوع کتاب حافظ و موسیقیِ حسینعلی ملاح از موسیقیدانان معاصر شده است. چه بسا انتخاب تخلص حافظ هم از روی ظرافت ذوق و با توجه به دوگانگی معنایی آن ـ حافظ قرآن و موسیقی‌دان ـ صورت گرفته باشد. منظور از این اشاره آن است که بگویم آشنایی حافظ با موسیقی از یکسو و ذوق حساس و زیبایی‌پسند او از سوی دیگر سبب شده است تا او از این وسیلهٔ رسای انتقال عواطف، با به‌کارگیری همهٔ ظرفیت‌های ممکنِ موسیقایی در زبان یعنی موسیقی حاصل از عروض، همخوانی حروف، قافیه، ردیف و تناسبات آوایی و هجایی کلمات، حداکثر استفاده را به عمل آورد.

هر یک از اوزان عروضی به سبب اختلاف در پایه‌های تکرارشونده، تناسبی مخصوص بخود ایجاد می‌کند که انگیزندهٔ احساس و آهنگمایه‌ای خاص است.

طبیعی است هر یک از این آهنگ‌ها برای بیان یک یا چند عاطفهٔ همخوان و همزمینه متناسب‌تر است. در شعر حافظ اوزان عروضی محدود است و از ده دوازده وزن مشهور تجاوز نمی‌کند[۱۰]. پیداست که این محدودیت اوزان عروضی اگر چه سبب روانی و آشنایی به سرعت با تجربهٔ موسیقایی فارسی‌زبانان در هر سطحی همآهنگ و موافق طبع آنان می‌شود، اما همهٔ عواطف موجود در شعرهای حافظ را یکسان برنمی‌تابند. از جمله‌هنرهای حافظ آن است که ضمن حفظ فایدهٔ محدودیت وزن‌های گوش‌نواز برای همگان ـ که به سبب عادت، سریع‌تر مخاطبان را جذب می‌کند ـ لحن و توان آنها را از طریق آهنگِ حاصل از حروف کلمات و قافیه و ردیف برای القای احساسی خاص تغییر می‌دهد و یا تشدید می‌کند. مثلاً

مایۀ معنوی اولین غزل حافظ به مطلع:

الا یا ایها‌الساقی ادر کأساً و ناولها　　که عشق آسان‌نمود اول ولی‌افتاد مشکلها

دشواری‌ها و گرفتاری‌های طریق عشق است آن هم عشقی الهی و عرفانی که همراه با جهاد نفس و ترک تعلقات و لذت‌های دنیویست و سرشار از تحمل و رنج و اندوه. وزن عروضی این غزل با آن مایۀ معنوی و عاطفی، بحر هزج است که از تکرار رکن «مفاعیلن» پدید می‌آید و در صورت سالم آن در هر مصراع چهار بار «مفاعیلن» تکرار می‌شود. این وزن را بر حسب تکیه‌ها و تأکیدهایی که کلمات در هنگام خواندن شعر خودبخود ایجاد می‌کنند می‌توان به خط موسیقی هم به‌صورت دوضربی و هم به‌صورت سه‌ضربی نوشت[۱۱]. حافظ در این بحر عواطف ناهمگونی را بیان کرده است. بنابراین به‌طور طبیعی این بحر اگر برای بیان عاطفۀ غم و اندوه مناسب باشد، برای بیان عواطف مخالف با آن مثلاً شادی و امید نباید مناسب باشد. اما حافظ با استفاده از خاصیت صوتی حروف کلمات در طول ابیات و بخصوص قافیه و ردیف در آخر ابیات، موفق شده است آهنگ این بحر را به اقتضای عواطف شعر تغییر داده و با آن سازگار نماید. مثلاً تکرار کلمۀ «ها» در پایان ابیات غزل اول دیوان، موسیقی وزن را در جهت عاطفۀ غالب در شعر تقویت می‌کند. زیرا در این غزل وقتی به هجای آخر کلمات قافیه مثل: مشکل، دل، منزل، محمل، ساحل و... می‌رسیم، زبان به پشت دندان‌ها و لثۀ فوقانی می چسبد و صدا قطع و بسته می‌شود و به دنبال آن برای تلفظ «ها» دهان باز می‌شود و جریان نَفَس و صدا آزاد می‌گردد و می‌توانیم مثل آهِ ممتدی صدا را هر چقدر لازم است بکشیم. بدین ترتیب مثل آن است که بیان درد و اندوه و گرفتاری را در پایان هر بیت با آهِ غمباری بدرقه می‌کنیم. در حالیکه مثلاً در غزل‌های دیگری در همین بحر هزج سالم و با عاطفه‌ای تقریباً مخالف با عاطفۀ مطرح در غزل اول، عملاً امکانی از این دست به سبب عدم مصوت بلند «آ» به وجود نمی‌آید:

- **دمی با غم به سر بردن جهان یکسر نمی‌ارزد　　به می بفروش دلق ما کزین بهتر نمی‌ارزد.**
- **سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد　　به‌دست مرحمت یارم در امیدواران زد.**

نمونه‌ای که مثال زدیم، استثنایی نیست که براساس آن نکته‌ای بی‌اعتبار را به حافظ نسبت داده باشیم. در این مورد شواهد بسیار متعدد در دیوان حافظ وجود دارد. مثلاً همین نقش موسیقیایی حاصل از «ها» در پایان ابیات غزل اول، در یکی از غزل‌های دیگر با وزن عروضی «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلان»، یعنی بحر مجتث مثمن مقصور، به صورتی برجسته‌تر و بارزتر به صوت «آه» داده شده است که تکرار آن در پایان کلمات قافیه، فضای حسرت و اندوه حاکم بر شعر را اندوهبارتر و حسرتبارتر کرده است:

خنک نسیم معنبر شمامهٔ دلخواه — که در هوای تو برخاست بامداد پگاه

دلیل راه شو ای طایر خجسته لقا — که دیده آب شد از شوق خاک آن درگاه

به یاد شخص نزارم که غرق خونِ دل است — هلال را ز کنار افق کنید نگاه...

همچنین تکرار دو بار صوت حاصل از مصوت بلند «آ» که هر دو بار به صامت «ر» ــ که درکشش صوت «آ» محو می‌شود ــ ختم می‌شوند، در غزلی با همان حال و هوای عاطفی غمبار و حسرت‌آمیز، سبب می‌شود که موسیقی حاصل از وزن عروضی «فاعلاتن (یا فعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلان» مایهٔ موسیقیایی حزن‌انگیزی متناسب با معانی و عواطف مطرح در شعر پیدا کند:

ای صبا نکهتی از خاک ره یار بیار — ببر اندوه دل و مژدهٔ دلدار بیار

نکتهٔ روح‌فزا از دهن دوست بگو — نامهٔ خوش‌خبر از عالم اسرار بیار

تا معطر کنم از لطف نسیم تو مشام — شمه‌ای از نفحات نفس یار بیار...

در حالیکه حافظ وقتی که همین وزن را برای بیان معنی و عاطفه‌ای به کلی متفاوت با معنی و عواطف شعر مذکور در فوق به کار می‌گیرد، با استفاده از صامت و مصوت‌ها و قافیهٔ مناسب، مایهٔ موسیقیایی آن را به کلی تغییر می‌دهد تا متناسب با حال و هوای عاطفی منظور نظر شود و تأثیر مفاهیم و حالت عاطفی شعر را به کمک موسیقی مناسب تشدید و زمینهٔ ذهنی مخاطب را برای تأثرپذیری بیشتر آماده‌تر کند. در شعری که می‌خواهم نقل کنم حافظ در مقام خطیب پرخاشگری است که روی سخن اعتراض‌آمیزش متوجه خیل ریاکاران ظاهرالصلاحی است که اگر چه

خود پنهان و آشکار مرتکب هر خطا و معصیتی می‌شوند، اما دیگران را به خطا و فساد و فسق و فجور و اعمال خلاف شریعت متهم می‌کنند. کلمات قافیه در این شعر به صوت «ـَ ق» ختم می‌شود که کلمهٔ «نکنیم» به عنوان ردیف به دنبال آن می‌آید. تکرار هجای «ـَ ق» در پایان هر بیت مانند صدای ضربهٔ مشت گوینده یا خطیب خشمناک و معترضی است، که در پایان هر اعتراض و رفع تهمتی از خویش، و یا نسبتِ آن به مخاطبان ریاکار، بشدت در فضا پرتاپ می‌شود و یا بر میز خطابه فرود می‌آید و آنگاه باقیماندهٔ نَفَس خطیب معترض با ادای کلمهٔ «نکنیم» از اوج فرو می‌افتد و به پایان می‌رسد و مجالی پیدا می‌شود تا گوینده نفسی تازه کند و اعتراض خشمناکانهٔ بعدی را به همان ترتیب از سر گیرد. حرف «ق» در هیچ غزلی از غزل‌های حافظ این همه تکرار نشده است و هیچ غزلی نیز در سراسر دیوان حافظ حال و هوای اعتراض‌آمیز و پرخاشگرانه و خشماگینانه‌ای از این دست ندارد:

ما نگوئیم بد و میل به ناحق نکنیم　　جامهٔ کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم

رقم مغلطه بر دفتر دانش نزنیم　　سرّ حق بر ورق شعبده ملحق نکنیم

عیب درویش و توانگر به کم و بیش بد است　　کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم...

من تردید ندارم که حافظ در انتخاب هجای «ـَ ق» در قافیه و صامت «ق» در درون شعری با این حال و هوای اعتراض‌آمیز و خطابی، کاملاً از روی آگاهی و توجه به تأثیر موسیقیایی آن عمل کرده است. ابن جنّی در کتاب **الخصائص** اشاره می‌کند که اعراب کلمهٔ «قَضْم» ــ به معنی شکستن ــ را در مورد اجسام خشک و کلمهٔ «خِضْم» ــ به همان معنی شکستن ــ را برای اجسام نرم به‌کار می‌برند و این به سبب قوت «ق» و ضعف «خ» است. از این روی صوت قوی‌تر را برای فعل قوی‌تر و صوت ضعیف‌تر را برای فعل ضعیف‌تر به‌کار بردند[۱۲]. ابن‌سینا نیز وقتی می‌خواهد توضیح دهد که اصوات حروف از حرکت‌های غیرگفتاری هم شنیده می‌شود، دربارهٔ صوت حاصل از حرف «ق» می‌نویسد که از شکافتن جسم‌ها و کنده‌شدن ناگهانی آنها شنیده می‌شود[۱۳]. این اشاره‌ها بدان منظور است که بدانیم پیش از حافظ زمینه‌هایی که براساس آن بتوان از خاصیت اصوات حروف در انتقال بعضی عواطف استفاده کرد وجود داشته است، هر چند لازم نیست که نتیجه بگیریم

حافظ حتماً از طریق آشنایی با آثاری از این دست به خواص صوتی و موسیقایی اصوات حروف پی برده و از آن بهره گرفته است. فراست خاطر و ذوق و دقت نظر او در کشف عناصر و عواملی که به‌کار هنر او می‌آمده است، خود برای درک و دریافت چنین نکات و ظرایفی کافی بوده است.

از نکته‌های جالب دیگری که باید به آن توجه داشت، آن است که اگر چه اوزان عروضی محدودِ به‌کار رفته در شعر حافظ را می‌توان در چهار وزن یا احتمالاً سه وزن موسیقایی محدود کرد، اما این محدودیت را حافظ به مناسبت‌های مختلف عاطفی، با استفاده از امکاناتِ آهنگِ کلمات و شیوهٔ تقطیعِ افاعیل عروض در ارتباط با کلمات و حروف شعر، جبران می‌کند و در تنگنای محدودیت تنوع به‌وجود می‌آورد. مثلاً در همان بحر هزج که تکرار چهار بار «مفاعیلن» است، وقتی مقاطع «مفاعیلن» بر مقاطع کلمات منطبق می‌شود، زنگ و ریتم موسیقی عروضی شعر نسبت به زمانی که مقاطع ارکان یک وزن بر مقاطع کلمات منطبق نمی‌شود، تفاوت پیدا می‌کند. چون در صورت اول می‌توانیم در پایان هر رکن مکث کوتاهی بکنیم در حالیکه در صورت دوم چون چنین مکثی در پایان کلمات نمی‌افتد عملاً وقت خواندن امکان مکث در پایان ارکان افاعیل از میان می‌رود. مثلاً به تقطیع مصراع‌های زیر دقت کنید:

۱. دمی با غم / به سر بردن / جهان یکسر / نمی‌ارزد
۲. اگر آن تر / ک شیرازی / به‌دست آرد / دل ما را
۳. مدامم مسـ / ت می‌دارد / نسیم جعـ / د گیسویت
۴. که عشق آسا (ن) / نمود اول / ولی افتا / د مشکلها

چنانکه در چهار مثال بالا دیده می‌شود با آنکه هر چهار مصراع در وزن هزج است اما آهنگی که موقع خواندن شعر از آنها احساس می‌شود تفاوت دارد. مثال اول ــ که در آن مقاطع هر چهار رکن «مفاعیلن» بر مقاطع کلمات منطبق می‌شود و در نتیجه تکیه بر مقاطع کلمات و ارکان می‌افتد ــ نسبت به سه مثال بعدی؛ و مثال دوم که در آن سه رکن مفاعیلن بر مقاطع کلمات منطبق است، نسبت به دو مثال بعدی؛ ریتم و آهنگی ضربی‌تر و سنگین‌تر بر خوانندِ خواننده تحمیل می‌کنند. در حالیکه

مثال‌های ۳ و ۴، ریتم و آهنگی نرم و ملایم‌تر را هنگام خواندن ایجاب می‌کنند. و این کیفیت اختلافِ آهنگ چنانکه احساس می‌شود، با مایهٔ عاطفی مطرح در شعرها تناسب و سازگاری دارد. چنانکه در مثال زیر که باز هم مقاطع «رکن» عروضی با مقاطع کلمات منطبق می‌شود و در نتیجه تکیه‌ها به فاصلهٔ معین تکرار می‌گردد، شعر آهنگی ضربی و ریتمیک پیدا می‌کند که با زمینهٔ معنایی و عاطفی آن که عبارت است از «با چنگ و دف ره تقویٰ را زدن»، همنوایی دارد:

من که شب‌ها / ره تقوا / زده‌ام با / دف و چنگ

ـ U ـ ـ / UU ـ ـ / UU ـ ـ / UU ـ

فاعِلاتُن فَعَلاتُن فَعَلاتُن فَعَلُن

این زمان سر / به ره آرم / چه حکایت باشد

ـ U ـ ـ / UU ـ ـ / UU ـ ـ / ـ ـ

فاعِلاتُن فَعَلاتُن فَعَلاتن فَعْلُن

چنانکه پیش از این اشاره کردیم حافظ از همخوانی و نیز تشابه صامت‌ها و مصوت‌ها و تکرار چشمگیر یک یا چند صدای مشترک در زنجیرهٔ موسیقیایی بیت برای ایجاد موسیقی درونی در شعر بسیار استفاده می‌کند. اما موارد متعددی را می‌توان مثال زد که این همنوایی اصوات همچنانکه در مورد قافیه و ردیف اشاره کردیم، با حال و هوای معنوی و عاطفی شعر نیز موافق افتاده است. در ارتباط با انطباق مقاطع افاعیل عروضی با مقاطع حروف آخر کلمات شعر، وقتی که مقاطع افاعیل بر مصوت‌های بلند «آ، او، ای» (I , ū , ā) منطبق شود، آهنگ حاصل از وزن عروضی، به سبب باز بودن دهان و خروج آزادانهٔ نفس به هنگام ادای این مصوت‌ها، نرم‌تر و ملایم‌تر می‌شود؛ و این کیفیت در مورد مصوت بلند «آ» نسبت به دو مصوت دیگر شدیدتر است. زیرا مجرای خروج نَفَس، یعنی دهان، هنگام ادای آن بازتر است و در نتیجه شدت ارتفاع صوت کمتر می‌شود و این حالت سبب می‌گردد که به‌طور طبیعی کیفیت ریتمیک وزن تقلیل بیشتری پیدا کند و در نتیجه، ارتفاع صدای ما هنگام خواندن شعر از شدت فرو افتد و ملایم‌تر شود و برای بیان

درد و اندوه و حسرت و شکوه و گلایه مناسب‌تر گردد. برای مثال اگر سه بیت اول هر یک از غزلهایی را که مطلع آنها را در ابتدای بحث یاد کردیم و هر سه دارای بحر هزج مثمن سالم بودند، از این نظرگاه مورد دقت قرار دهیم به نتایج زیر می‌رسیم:

در غزل «الا یا ایها...»، ۱۱ بار مقاطع مفاعیلن به مصوت‌های بلند ختم شده که در ده مورد مصوت بلند ā است.

در غزل «سحر چون خسرو...»، ۷ بار مقاطع مفاعیلن به مصوت‌های بلند ختم شده که در سه مورد مصوت بلند ā است.

در غزل «دمی با غم به سر...» ۶ بار مقاطع مفاعیلن به مصوت‌های بلند ختم شده که در چهار مورد مصوت بلند ā است.

چنانکه دیده می‌شود تعداد مصوت‌های بلند و بخصوص مصوت بلند ā، در غزل اول که دارای حال و هوای عاطفی غمبارتری است، نسبت به دو غزل دیگر غلبهٔ چشمگیر دارد. اگر این بررسی را در هر دو غزلی که دارای وزن عروضی واحد و مایه‌های عاطفی مخالف هستند تکرار کنیم، در غالب موارد به همین نتیجه خواهیم رسید[۱۴]. وقتی صمیمیت عاطفی بر ذهن و روح شاعر حاکم باشد، و این صمیمیت در طول نوشتن شعر استمرار و تداوم داشته باشد، غلبهٔ اصوات ملایم و مناسب که هم موسیقی کلی شعر را مایه می‌بخشد و هم وزن عروضی را با جوّ عاطفی و معنوی کلام هماهنگ می‌کند، خودبخود و به‌طور طبیعی در شعر ظهور می‌کند و این البته به شرطی است که محدودیت دایرهٔ واژگان و عدم مهارتهای فنی شاعر، جریان بیان را سدّ نکند و حال و هوای روحی شاعر را تغییر ندهد و مکدّر نکند. شعور شاعر به این ظرایف البته به تنهایی نمی‌تواند حاصل کار را ضمانت کند اما بی‌تردید می‌تواند به منزلهٔ بخشی از مایه‌های ذهنی و تجربی شاعر، در صورت مهیّا بودن سایر عناصر و عوامل، زمینهٔ استعداد لازم را برای هدایت ذوق او به سوی ایجاد این تناسب‌ها سبب‌ساز باشد. به‌نظر من ظهور این تناسب‌های موسیقایی در شعر حافظ متکی به آگاهی و شعور قبلی نیز هست؛ در حالیکه در غزلیات مولوی ظهور آن مرهون شدت هیجان‌های عاطفی و دوام آن در طول سرودن و استعدادهای لازم و بیکرانهٔ ذهن اوست. همنوایی موسیقی با مایهٔ عاطفی

شعر در غزلهای مولوی ناشی از شور و هیجان عاطفی است که از متاع البیت ذهن او هر آنچه را که برای فوران و جوشش خود نیاز دارد، به آسانی برمی‌گیرد، بی‌آنکه عقل و آگاهی مولوی در این میان دخالتی فعال داشته باشد[۱۵].

گذشته از آنچه در بارهٔ موسیقی شعر حافظ گفتیم، توجه حافظ را به تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در خط افقی یا محور همنشینی ابیات که سبب می‌شود اصواتی نسبت به اصوات دیگر تشخص پیدا کنند و موسیقی شعر را تغییر دهند، ملاحظه می‌کنیم. در این موارد نیز می‌توان هماهنگی میان عواطف و موسیقی شعر را ملاحظه کرد.

مثلاً تکرار حرف «ش» که همخوانی سایشی و صفیری است[۱۶]، سر و صدایی ناشی از شلوغی و قیل و قال را القا می‌کند. در شعر حافظ غالباً تکرار این همخوان را در ابیاتی می‌بینیم که در آن فضای معنایی شعر با شلوغی و سر و صدا همراه است. مثلاً در بیت ذیل دقت کنید:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهرآشوب　　　چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

فضای این بیت با توجه به کلمهٔ فغان، لولیان، شهرآشوب، ترکان، خوان یغما، فضایی را مجسم و تصویر می‌کند که بسیار شلوغ و پر سروصدا می‌باشد چون گذشته از کلمات «فغان» و «آشوب» که مستقیماً با سروصدا توأم است، «لولیان» ـ که با آوازخوانی و نوازندگی نیز سر و کار داشته‌اند ـ و غارت خوان یغما که با سروصدا و درگیری و جنگ و جدال توأم بوده است، به پر سروصدایی صحنه‌ای که شعر تصویر می‌کند می‌افزاید. همخوان «ش» که در مصراع اول چهاربار تکرار شده است سروصدای حاصل از صحنه‌ای را که شعر در نظر می‌آورد عملاً به گوش مخاطب شعر می‌رساند[۱۷]※. در موارد دیگر هم که شعر فضایی را تصویر می‌کند که

※ از حکایتی که سعدی در بوستان آورده، پیداست که بر خوان یغما – که سفره‌ای گسترده بوده است که همهٔ مردم فقیر بر آن حاضر می‌شده‌اند و می‌توانسته‌اند علاوه بر خوردن هر چقدر می‌خواهند نیز تاراج کنند و ببرند – چه می‌گذشته است:

یکی نان خورش جز پیازی نداشت　　　چو دیگر کسان برگ و سازی نداشت
کسی گفتش ای شُغبهٔ خاکسار　　　برو طبخی از خوان یغما بیار

←

می‌بایست با سروصدا و شلوغی و جنجال توأم باشد، باز هم حضور این تکرار همخوان «ش» را ملاحظه می‌کنیم:

- **ز شمشیر سرافشانش ظفر آن روز بدرخشید — که چون خورشید انجم‌سوز تنها بر هزاران زد.**
- **رسم عاشق‌کشی و شیوهٔ شهرآشوبی — جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود.**
- **بیا و کشتی ما در شط شراب انداز — خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز*.**
- **ز شور و عربدهٔ شاهدان شیرین کار — شکر شکسته، سمن، ریخته، رباب زده.**

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و دقت در تناسب ترکیب آواها چه وقتی با فضای معنایی شعر هماهنگی دارد و چه وقتی صرفاً بر موسیقی کلام می‌افزاید در شعر حافظ کاملاً تشخص دارد.

ج. تناسبهای معنایی کلمات

گذشته از ظرایف موسیقیایی، یکی دیگر از برجسته‌ترین خصوصیات شعر حافظ، چندجانبی بودن منشور کلمات در شعر اوست. آشنایی عمیق حافظ با امکانات معنایی کلمات و ترکیبات ممکن آنها به حافظ اجازه می‌دهد تا به همان اندازه که از امکانات لفظی کلمات در جهت ایجاد و تقویت موسیقی شعر استفاده می‌کند، در برقراری و ایجاد تنوع در تناسب‌های معنایی سود ببرد. کمتر کلمه‌ای در دیوان حافظ می‌توان یافت که استعداد و ظرفیت ابهام و ایهام‌آفرینیِ معنایی داشته باشد و حافظ از آن استفاده نکرده باشد.

برای به‌دست دادن شواهدی در این زمینه محتاج جستجوی چندانی در دیوان نیستیم. مثلاً کلمهٔ «تاب» را در همان نخستین غزل دیوان در نظر می‌گیریم و به دنبال ظرفیت‌های معنایی و ایهام‌ساز آن دیوان را ورق می‌زنیم.

→ بخواه و مدار ای پسر شرم و باک — که مقطوع روزی بود شرمناک
قبا بست و چابک نوردید دست — قبایش دریدند و دستش شکست
همی گفت و بر خویشتن می‌گریست — که مر خویشتن کرده را چاره چیست؟...

* در حافظ خانلری به جای «خروش»، «غریو» در مصراع دوم، آمده است که تعداد «ش»ها را کاهش می‌دهد.

معنی مشهور این کلمه که در بیت زیر و ابیات دیگر نیز آمده است، چین و شکن زلف است:

به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید　　ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

در همین بیت «تاب» در معنی چین و شکن با «جعد» و در معنی غم و اندوه با عبارت کنایی «خون در دل افتادن» تناسب معنایی دارد. اما این کلمه به صورت مستقل و یا ترکیب فعلی در معانی زیر هم در دیوان حافظ به‌کار رفته و تناسب‌های معنایی مختلفی با کلمات همنشین پیدا کرده است:

تاب دادن: شرمنده کردن

- **بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد　　که تاب من به جهان طرّهٔ فلانی داد.**
- **تاب بنفشه می‌دهد طرّهٔ مشکسای تو　　پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو.**

در دو بیت بالا «شرمنده کردن» معنی مناسبی برای «تاب دادن» است. حتی اگر در فرهنگ‌های فارسی هم نیامده باشد. زیرا اولاً بنفشه در ادبیات فارسی به خمیده بودن و سر به‌زیر بودن وصف شده است که این خود از خصوصیات صوری و ظاهری شرمندگی و تواضع است و عدم خودبینی و تکبر و تفاخر؛ ثانیاً بنفشه از جمله «مشبهٌ‌به»های مشهور زلف است.

کافیست دیوان فرخی را ورق بزنید تا دهها شاهد برای این مدعا پیدا کنید*.

در اکثر قریب به اتفاق تغزلهای فرخی، سخن از زلف جدا از مشک در میان نمی‌آید**.

خوب طبیعی است که زلف مشکین و پرپیچ و تاب معشوق، بنفشه را که چون زلف دم از خمیدگی و مشکینی می‌زند، شرمنده کند. به همین سبب است که وقتی هم بنفشه به ناز و تفاخر طرّه پیچیدهٔ خود راگره می‌زند، صبا حکایت زلف معشوق را در میان می‌آورد تا شرمنده شود و بر خود نبالد، چنانکه حافظ خود می‌گوید:

---

* بهار تازه اگر داردی بنفشه و گل　　ترا دو زلف بنفشه است و هر دو رخ گلزار.

** مشک‌با زلف سیاهش نه سیاهست و نه خوش　　سرو با قد بلندش نه بلند است و نه راست.

دیوان حکیم فرخی سیستانی، صص ۲۶۰، ۲۶ و نیز برای شواهد دیگر صص ۲۴۰، ۲۵۲، ۲۹۳، و برای شاهد دوم صص ۹۶، ۱۴۷، ۲۶۹، ۳۴۷، ۳۵۱.

ز شرم آنکه بـه روی تـو نسبتش کـردند　　سمن به‌دست صباخاک‌در دهان انداخت
بـنفشه طـرّه مـفتول خـود گـره مـی‌زد　　صبا حکایت زلف تو در میان انـداخت.

و البته حافظ هم برای بنفشه زلف پرشکن قائل است:

چون ز نسیم می‌شود زلف بنفشه پـرشکن　　وه که دلم چه یاد از آن عهد شکن نمی‌کند!

به تاب رفتن، تاب داشتن: یکی دیگر از معانی «تاب» خشم، و بـرافـروختگی است. به این معنی هم به صورت مستقل در دیوان حافظ بکار رفته است:

چو دست در سر زلفش زنم به تاب رود　　ور آشـتی طـلبم بـا سـر عـتاب رود

که در اینجا «به تاب رفتن» علاوه بر معنی «مسلسل و حلقه حلقه شـدن» کـه حاصل یک ترکیب نحوی است و نه معنی حاصل از اجزاء ترکیب، معنی دیگرش «به خشم رفتن» است که حاصل معنی یکایک اجزاء است؛ البته «به تاب» (=بتاب) را می‌توان یک کلمهٔ مرکب از پیشوند قیدساز «ب» و یک اسم نیز دانست که روی‌هم قید است و به معنی خشمگین.

ز بنفشه تاب‌دارم که ز زلف او زنـد دم　　تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد

چنانکه از مصراع دوم به خوبی فهمیده می‌شود، «تاب داشتن» در مصراع اول این بیت به معنی «خشمگین بودن» است، و پیداست که علت خشم شاعر ادعای بیهوده و خودخواهانهٔ بنفشه است که خود را با زلف یار مقایسه می‌کند و به سبب همین ادعای گزاف است که شاعر با لحنی توهین‌آمیز که ناشی از خشم و تحقیر است از بنفشه یاد می‌کند.

تاب، تاب کشیدن: معنی دیگر «تاب»، غـم و انـدوه است کـه هـم بـه‌صورت مستقل در دیوان حافظ به‌کار رفته است و هم همراه با همکرد «داشتن»، یعنی فعل مرکب «تاب داشتن» به معنی: انـدوهگین و دردمـند بـودن، درد و رنـج کشـیدن، معذّب بودن، بی‌قرار بودن.

می صوفی‌افکن کجا مـی‌فروشند　　که در تابم از دست زهـد ریـایی

در این بیت به اقتضای ایهام معنایی که «می صوفی‌افکن» دارد مـی‌توان کـلمهٔ

«تاب» را به معنی «اندوه، درد و رنج، عذاب» و امثال آن گرفت و یا به معنی «خشم». «در تاب بودن» را نیز می‌توان کنایه از «خشمگین بودن»، «در عذاب و اندوه بودن» گرفت. «می صوفی‌افکن» یعنی میئی که صوفی می‌نوشد و چنان مست می‌شود که نمی‌تواند بر سر پای بایستد. در این معنی نیش طنز حافظ به صوفی نیز نهفته است زیرا نشان می‌دهد که برای حافظ امری بدیهی است که صوفی ریاکار عصر او که در ظاهر ادعای تزکیهٔ نفس دارد و دیگران را از لذتهای دنیوی و از جمله شراب نوشی منع می‌کند، در خفا شراب می‌نوشد و حافظ در این باره تردیدی ندارد که صوفی نه تنها شراب می‌نوشد بلکه حتی شرابی چنان قوی می‌نوشد که جانوری مثل او را هم از پای می‌افکند و مست می‌کند. در این معنی کلمهٔ «تاب» معنی درد و رنج و اندوه می‌دهد. زیرا که حافظ که از دست زهد ریایی در رنج و عذاب و اندوه است شرابی قوی می‌خواهد که او را مست و از خود بیخود کند تا در مستی، رنج و اندوه ناشی از حساسیت نسبت به ریاکاری را فراموش کند. تأثر و رنج و اندوه او از زهد ریایی چنان شدید است که تنها همان شراب قوی و گیرایی که صوفی را از پای می‌افکند، می‌تواند آن را زایل کند. حال و هوای کلی غزل نیز همین معنی را تأیید می‌کند. در بیت قبل از این بیت حافظ می‌گوید:

ز کوی مغان رخ مگردان که آنجا　　　فروشند مفتاح مشکل گشایی

و این نشان می‌دهد که حافظ برخلاف صوفی ارتباطش را با کوی مغان و نوشیدن شراب ــ در سطح معنی ظاهری شعر ــ انکار نمی‌کند و جای فروش شرابی را هم که غم و اندوه معمولی را زایل می‌کند می‌داند، جایی را که صوفی شراب می‌خرد و می‌نوشد و شرابش چنان قویست که تأثر و اندوه و بیقراری شدید حاصل از زهد ریایی را هم زایل می‌کند، نمی‌داند. اما اگر «می صوفی‌افکن» را رو ساخت این جمله بدانیم: «مئی که هر کس بنوشد صوفی را می‌افکند»، معنی «تاب» نیز تفاوت پیدا می‌کند و معنی «خشم» برای آن مناسبتر است. چرا که صوفی مظهر زهد ریایی است و حافظ از زهد ریایی یا مظهر آن «صوفی ریاکار» چنان خشمگین است که طالب درافتادن با وی و غلبه کردن بر او و از پای درآوردن اوست. و برای رسیدن به این مقصود طالب شرابی است که چنان نیرویی در وی ایجاد کند که بتواند

صوفی را که بجای ریاضت کشیدن با خوردن مال وقف و پروردن تن، نیرومند و قوی شده است از پای بیفکند.

تاب، به معنی رنج و عذاب و اندوه، در ترکیب **تاب کشیدن** به معنی تحمّل رنج و عذاب و اندوه خوردن که نتیجهٔ آن است، نیز در شعر حافظ بکار رفته است ضمن آنکه به معنی حقیقی این ترکیب یعنی «تاب را کشیدن» که نتیجه‌اش صا ، شدن و از پیچ و تاب درآمدن موست، ایهام دارد:

از همچو تو دلداری دل برنکنم آری　　چون تاب کشم باری زان زلف بتاب اولی

تاب: در شعر حافظ همچنین به معنی گرمی و حرارت و نیز رونق و روشنی بکار رفته است که با کلمات «تب» و «تابش» مربوط و معادل است. در بیت زیر «تاب» به معنی رونق و درخشش است که به معنی حرارت و گرمی نیز ایهام دارد:

عکس خوی بر عارضش بین کافتاب گرم رو　　در هوای‌آن عرق‌تا هست‌هر روزش تب است

و در بیتهای زیر به معنی گرمی و حرارت است که معادل با تب است:

- **در تاب توبه چند توان سوخت همچو عود　　می ده که عمر در سر سودای خام رفت.**
- **ز تاب آتش دوری شدم غرق عرق چون گل　　بیار ای باد شبگیری نسیمی زان عرقچینم**

در بیت زیر می‌توان ازکلمهٔ «تاب» معانی مختلفی چون شرم، خشم، تب، و رنج و عذاب و اندوه را اراده کرد. گویی حافظ خود به امکان ارادهٔ این معانی مختلف آگاه است که کلمهٔ «تاب» را با یاء نکره می‌آورد که خواننده هر معنیی را که خود می‌پسندد، اراده کند:

آنکه از سنبل او غالیه تابی دارد　　باز با دلشدگان ناز و عتابی دارد.

غالیه، از انواع عطریات بوده است که از ترکیب چند عطر مثل مشک و عنبر فراهم می‌آورده‌اند و خوش‌بو و سیاه‌رنگ بوده است و زنان زلف را با آن آغشته می‌کردند. سنبل هم که استعاره از زلف و موی معشوق است. غالیه از زلف یار شرمنده است چون رنگ و بویش در برابر رنگ و بوی زلف یار نمودی ندارد و اسباب شرمندگی اوست؛ خشمگین است چون رنگ و بوی او را از جلوه و رونق

انداخته است؛ گرم و تبدار است چون آتش حسد او را برافروخته است؛ و در رنج و عذاب و اندوه است؛ چون قدر و ارزش خود را در مقابل زلف معشوق بی‌مقدار و ناچیز می‌بیند.

استفاده از ابعاد مختلف معنی و شخصیت کلمات و پدیدآوردن انواع ایهام که بعضی از آنها حتی اسمی در فنون ادبی ندارند، در شعر حافظ چندان زیاد و متنوع است که خود یکی از کانون‌های تمرکز و تأمل بسیاری از پژوهشگران از قدیم‌ترین زمان‌ها و بخصوص سال‌های اخیر و بازارگرم حافظ‌شناسی بوده است[۱۸]. با اینهمه هم در زمینهٔ ایهام و هم در دیگر زمینه‌های استفاده از استعداد و ظرفیت‌های کلمات، هنوز مجال کشف‌های تازه و نکته‌های ظریف خیلی تنگ نشده است. از جمله خصوصیات حافظ به‌عنوان شاعر یکی هم این است که او مثل اغلب شاعران بزرگ نگران فهم مخاطب نیست. او هیچ نکته یا دقیقه‌ای را که خود از زبان و ظرافت‌های زیبایی‌شناختی آن درمی‌یابد، از بیم آنکه خواننده درنیابد، از پردهٔ کتمان بیرون نمی‌آورد و از ایراد آن به نفع خواننده خودداری نمی‌کند. گویی اطمینان کامل دارد که سرانجام روزی کسانی پیدا می‌شوند که رازهای کلام او را کشف کنند و برای دیگران توضیح دهند و این هم خود یکی دیگر از رازهای همیشه مطرح بودن شعر حافظ است که البته با اختفای معنی در نتیجهٔ تعقیدهای لفظی و معنوی کسانی چون انوری و خاقانی و نظامی که گشودن آن‌ها محتاج آشنایی با علوم متداول عصر و کلمات و ترکیبات مهجور است فرق دارد. این نکتهٔ بسیار مهمی است که غیر از مولوی شاید هیچ‌یک از شاعران کلاسیک فارسی زبان، به فرض وجود استعداد، جرأت قبول و حوصلهٔ تحمل آن را به اندازهٔ حافظ نداشته‌اند. در مورد غزل‌های عرفانی که شاعر سخن از تجربه‌های روحی و فردی خود ساز می‌کند و کلمات به حکم فردی بودن تجربه‌های خاص جنبهٔ رمزی به خود می‌گیرند، موضوع فرق می‌کند. زیرا در آنجا ابهام معنی، ناشی از عدمِ درکِ روابطِ معناییِ کلمات در بافت نحوی شعر و وجود ظرایف پیچیده که شاعر خود در می‌یافته است، نیست. بلکه سخن از تجربه‌ایست که باید آن را احساس کرد و آشنایی با آن تجربه می‌تواند کم و بیش ما را به باطن شعر راه دهد. بی‌آنکه این

آشنایی و راه‌یافتن به باطن شعر منجر به کشف روابط پنهان و ظرایف مکتوم در صورت شعر گردد. اما در شعر حافظ مثل شعر بسیاری از شاعران، روابط و ظرایف مکتوم از روی علم و آگاهی پدید آمده است. با این تفاوت که در شعر دیگران حداقل یک یا چند معنی، علاوه بر معنی اصلی، در همان سطح دلالت نخستین کلمات پدید می‌آید که به آسانی قابل درک است در حالیکه در شعر حافظ علاوه بر نمونه‌هایی از این دست، نمونه‌های دیگری وجود دارد که هم دیریاب است و هم چه بسا باب معنی دیگری را نه در سطح بلکه در یک لایهٔ عمیق‌تر می‌گشاید. مثلاً به این شعر سعدی توجه کنید:

مشتری را بهای روی تو نیست   من بدین مفلسی خریدارت

معنی اصلی و اولیهٔ این شعر این است که قیمت روی زیبای تو چندان گران است که هیچ خریداری قادر به پرداخت قیمت آن نیست. با اینهمه من در عین مفلسی و بی‌چیزی خریدار یا طالب تو هستم. اما «مشتری» به معنی ستارهٔ برجیس هم هست که به اعتقاد قدما بلندترین و روشن‌ترین و سعدترین ستاره از هفت سیارهٔ فلکی است که پیرامون زمین می‌گردد. «بها» نیز به معنی روشنی و درخشندگی هم هست. با این معانی شعر معنی دیگری هم پیدا می‌کند: ستارهٔ مشتری ـ با آنهمه درخشندگی ـ به روشنی روی تو نیست... چنانکه دیده می‌شود این دو معنایی اولاً بسیار ظاهر و زودیاب است، ثانیاً در سطح همان معنی اولیه است. اگر حادثهٔ ذهنی که این بیت نمایش آن است در اصل چنین محدود هم نبوده باشد، به هرحال این بیت بخشی محدود از آن را می‌نماید. در حالیکه چنانکه خواهیم گفت شعر حافظ استعداد بیان و نمایش بخش بسیار وسیع‌تری از حادثهٔ ذهنی شاعر را دارد که چه‌بسا که این حادثه به سبب همان مقام برزخیِ جهانبینی حافظ، بُعدی از معنی را نیز در عمق می‌گشاید. به همین سبب است که کلمه در شعر حافظ معمولاً با حداکثر ظرفیت خود حضور می‌یابد و با این حضور نه تنها کلماتِ همنشین خود را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به نوبهٔ خود از آنها تأثیر می‌پذیرد بلکه در این مجلسِ کلمات هر کلمه تا جایی که ممکن است به نقل خاطرات و شرح حال خویش نیز مبادرت می‌ورزد. در خیلی از موارد، معانی دیگر کلمات که در نتیجهٔ همنشینی با کلمات

دیگر تداعی می‌شود، باب معنی دیگری جز معنی اصلی را در شعر نمی‌گشاید اما سبب می‌شود آنچه که در ذهن شاعر گذشته است در ذهن خواننده نیز به میزان استعداد وی حضور پیدا کند. حالا در بیت زیر تأمل می‌کنیم:

سواد نامهٔ موی سیاه چون طی شد   بیاض کم نشود گر صد انتخاب رود

این بیت در غزلی آمده است که موضوع آن کار و بار دلدادگی و عشق است و جفا و ناز و تکبر معشوق؛ و پس از سه بیت که حکایت از رفتار معشوق با عاشق دارد، به این نتیجه می‌رسد که:

طریق عشق پرآشوب و آفت است ای دل   بیفتد آنکه درین راه با شتاب رود

با اینهمه در بیت بعد تأکید می‌شود که گدایی درِ جانان با همه ناز و عتاب معشوق و آشوب و فتنهٔ عشق بر سلطنت ترجیح دارد و سایهٔ درِ جانان از آفتاب سلطنت برتر است:

گدایی درِ جانان به سلطنت مفروش   کسی ز سایهٔ این در به آفتاب رود؟

بعد از این بیت، در بعضی از نسخه‌ها از جمله حافظ مصحح خانلری بیت زیر به دنبال بیت مذکور در بالا آمده است:

دلا چو پیر شدی حسن و نازکی مفروش   که این معامله در عالم شباب رود[*]

با صحبت از پیری و جوانی در این بیت، به بیت منظور نظر می‌رسیم که مضمونش این است که چون دور جوانی سپری شد و ایام پیری فرا رسید دیگر جوانی قابل بازگشت نیست. هستهٔ معنوی این مضمون «طی شدنِ» روزگار جوانی است. فعل «طی شدن» چه ابتدا به ذهن شاعر آمده باشد و چه در نتیجهٔ مترادفات خود «گذشتن، سپری شدن، تمام شدن» تداعی شده باشد، با حضورش در ذهن شاعر، معانی دیگر خود را که با مضمون اصلی مورد نظر به ظاهر ارتباطی ندارد به فضای ذهن منعکس می‌کند: درنوردیده شدن، پیچیده شدن، پنهان شدن. معانی درنوردیده شدن و پیچیده شدن، سبب حضور مفهوم «در نوشتن نامه» و امثال آن

---

* در حافظ قزوینی این بیت نیامده است.

می‌شود. ذهن تربیت شدهٔ حافظ با مفاهیم قرآنی، از طریق این معنی، آیهٔ **یَوْمَ نَطوِی السَّماءَ کطیّ السِّجلِ لِلکُتبِ کَما بدأنا اوّلَ خلقٍ نُعیده*** را تداعی می‌کند. آیه، مضمون گذشت زمان و به‌پایان رسیدن همه چیز را نیز در بردارد که با مضمون اصلی گذشت زمان همساز است. ردیف «رود» از مصدر «رفتن» نیز با «طی شدن» ارتباط معنایی دارد. پس «طی شدن» در ذهن شاعر برجسته می‌شود و «طی السّجل للکتب» از آیهٔ قرآنی به معنی «درنوردیدن ورق نامه» در کنار آن قرار می‌گیرد و این دو در کنار «جوانی» و «پیری» قرار می‌گیرند که از طریق بیت قبل در ذهن شاعر حضور یافته بود، و صفت و علامت غالبِ یکی موی سیاه و از آنِ دیگری موی سفید است. از طریق تقابل مفاهیم نامه، سیاه، سفید، موی، طی شدن، شاعر پیوند تصویری میان آنها را درمی‌یابد: نامهٔ موی سیاه، نامهٔ موی سفید. از طریق کلمات «نامه»، «سیاه» و ترکیب وصفی «نامهٔ سیاه» مفهوم مترادف و مرتبط با آنها «سواد»، و از طریق کلمات «نامه»، «سفید» و ترکیب «نامهٔ سفید» مفهوم مترادف و مرتبط با آنها «بیاض» تداعی می‌شود و در ذهن شاعر و حادثه‌ای که در آن می‌گذرد، حضور پیدا می‌کند. حالا نخ طلاییِ مضمونِ معنیِ «چون روزگار جوانی گذشت و ایام پیری فرا رسید دیگر جوانی قابل بازگشت نیست»، می‌بایست مهره‌های کلمات و مفاهیم متداعی را به نظم بکشد. کلمهٔ قافیه باید انتهای این رشتهٔ مهره‌ها را با کمک ردیف گره بزند. ذخیرهٔ واژگانی شاعر و قدرت تداعی شاعر در اینجا کارساز می‌شود. کلمهٔ «انتحاب» به معنی «سخت گریستن و ناله و فریاد» در ذهن شاعر حضور پیدا می‌کند و شعر، شاید ابتدا به این صورت شکل می‌گیرد:

سوادنامهٔ موی سیاه چون طی شد　　بیاض کم نشود گر صد انتحاب رود

شعر در این صورت ظاهراً معنی سر راست و قابل قبولی دارد: چون جوانی بگذرد و موی سیاه سفید شود، هر چقدر برای جوانی از دست رفته و موی سیاه ناله و فریاد کنی سودی ندارد و موی سفید، سیاه نمی‌شود. اما کلمهٔ «انتحاب» در فارسی مستعمل نیست. کلمه‌ای مناسبِ زنجیرهٔ ترتیب کلمات و هم وزن «انتحاب»

* سورهٔ انبیاء، آیهٔ ۱۰۴

و در عین حال متداول‌تر لازم است. کلمهٔ «انتخاب» تداعی می‌شود. در معنی «گزینش»، این کلمه هم متداول است و هم با سواد و بیاض مناسبت دارد: گزینش قطعاتی از نظم و نثر برای ثبت در بیاض. شناختن معنی اصلی این کلمه یعنی «از ریشه کندن موی سفید» پیوند آن را با اصل مضمون منظور نظر نیز برقرار می‌کند. تشابه خطی و صوتی «انتخاب» نیز کلمهٔ «انتحاب» را یادآوری می‌کند تا از طریق این یادآوری، درد و دریغ و حسرت ناشی از گذشت جوانی، ذهن خواص را با مایهٔ عاطفی شعر بیشتر همساز کند. حادثهٔ ذهنی با ابعاد بسیار متعدد، در منتهای ایجاز به قالب شکل نهایی و شگفت‌انگیز خود در می‌آید:

سوادنامهٔ موی سیاه چون طی شد　　　بیاض کم نشود گر صد انتخاب رود

در ترکیب اضافی «سواد نامهٔ موی سیاه»، موی سیاه به سواد نامه تشبیه شده است. آوردن «بیاض» در اول مصراع دوم چنانکه «سواد» در مصراع اول، برای آن است که با توجه به تقابل معنایی آن دو و یکسانی و تشابه جای آنها در شعر، مضافٌ‌الیه حذف شده از «بیاض» را نیز به قرینهٔ «سواد» دریابیم: «بیاض نامهٔ موی سفید» که در این صورت «موی سفید» نیز به «بیاض نامه» تشبیه شده است. حالا همان مناسبت و پیوندی که در میان دو مشبهٌ به ــ که محمل معنی است ــ برقرار است، میان دو مشبه ــ که اصل معنی منظور است ــ نیز برقرار می‌شود.

سواد نامه یا پیش‌نویش و مسوّده چون به بیاض درآید، یعنی پاکنویس شود، در هم نوردیده می‌شود و از میان می‌رود. اما بیاض باقی می‌ماند و هر چه از آن برگزیده شود و نسخه‌برداری شود چیزی از آن کم نمی‌شود. موی سیاه نیز چون روی به سپیدی بگذارد، دیگر از میان می‌رود. اما موهای سپید را که جای موهای سیاه را گرفته‌اند، هر قدر هم که از ریشه بکنی چیزی از آن کم نمی‌شود و موی سیاه به جای آن بیرون نمی‌آید.

معنایی که از این بیت حافظ از طریق روابط طبیعی نحوی و معنایی کلمات بیان می‌شود، در واقع بخشی از محتوای شعر را در برمی‌گیرد و نه همهٔ ابعاد محتوایی آن را. خواننده بر حسب استعداد و توانایی ذهنی خود می‌تواند از طریق تشعشعات گذرا و گاه به سختی محسوسِ کلمات و زنجیرهٔ روابط کلمات،

جنبه‌هایی از ابعاد مکتوم شعر را نیز احساس و درک کند که به ظاهر در شعر نمودی ندارد و دقیقاً از طریق درک همین جنبه‌های مکتوم در شعر است که حادثهٔ ذهنی شاعر را شخصاً تجربه می‌کند و لذت بیشتری از شعر می‌برد و تأثیر عمیق‌تری می‌پذیرد. نمونه‌هایی از این دست در شعر حافظ شواهد فراوان دارد و چنانکه اشاره کردیم می‌توان نمونه‌هایی از آنها را در حدّ ایهام کلمات در کتاب‌هایی مانند **ذهن و زبان حافظ**، **مکتب حافظ** و نیز در ارتباط با اصطلاحات موسیقی در کتاب **حافظ و موسیقی** ملاحظه کرد.

به هرحال استفادهٔ حافظ از ظرفیت کلمات و تناسب‌ها و ارتباط‌های ممکن کلمات با یکدیگر بسیار متنوع و گسترده است به طوری که گاهی حتی در ابیاتی که به ظاهر نشانه‌ای از اینگونه تناسب‌ها به نظر نمی‌رسد، با کمی تأمل می‌توان ارتباط و تناسبی اگر چه جزئی کشف کرد. چنانکه در بیت زیر اگر چه کلمات «باد» و «شوکت» در معنی حقیقی و متداول و مشهور خود به کار رفته‌اند، اما اولی (باد) در معنی مجازی خود (= غرور، نخوت) با کلمهٔ عربی قبل از خود (نخوت)، و دومی در معنی حقیقی خود (= شوکة: خار) با کلمهٔ فارسی بعد از خود (خار) اشتراک معنایی دارند، بی‌آنکه در این معانی ثانوی باب معنی دیگری را در شعر بگشایند:

شکر ایزد که به اقبال کله گوشهٔ گل   نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد

در بیت زیر کلمهٔ «غزاله» علاوه بر معنی مشهور خود «آهو»، با قرارگرفتن در کنار «خورشید» و ساختن اضافهٔ تشبیهی «غزالهٔ خورشید» معنی دیگرش را هم که همان «خورشید» است به یاد می‌آورد* و نوعی جناس تام مستتر و یا تناسب تازه‌ای با کلمات شعر پیدا می‌کند:

شود غزالهٔ خورشید صید لاغر من   گرآهویی چو تو یک دم شکار من باشی

در بیت دیگری از معنی دوگانهٔ غزاله (= آهو، آفتاب) به نحو دیگری استفاده

---

* غزاله را به معنی خورشید، رشید و طواط در **حدائق السحر** از مسعود سعد سلمان نقل کرده است (← **حدائق السحر**، تصحیح عباس اقبال، ۱۳۶۲، ص ۴۱)

أری ذَنَبَ السِّرحانِ فی الجوِّ طالِعا   فهَل مُمکِنٌ اَنّ الغَزالَةَ تطْلَعُ

[دم گرگ را می‌بینم که در هوا آشکار شده است آیا آهو (خورشید) از آن خبر دارد؟]

شده است:

به آهوان نظر شیر آفتاب بگیر　　　به ابروان دوتا قوس مشتری بشکن

در این بیت در کنار هم نشستن کلمات «آهو»، «آفتاب» سبب می‌شود که «آفتاب»، «غزاله» را که کلمهٔ دیگری برای آفتاب است تداعی کند و این کلمهٔ متداعی در معنی دیگرش (آهو) با کلمهٔ «آهو» در «آهوان» به نوعی تناسب پیدا می‌کند. علاوه بر این «شیر آفتاب» هم ترکیبی تشبیهی است که در آن آفتاب به شیر تشبیه شده است و هم می‌توان آن را اضافهٔ ملکی به حساب آورد. در معنی دیگر شیر (= برج اسد) که خانهٔ مخصوص شیر از بروج دوازده‌گانهٔ فلکی است چنان‌که برج قوس یا کمان نیز یکی از دو خانهٔ سیارهٔ مشتری از دوازده برج است*. حافظ از هم‌معنایی غزاله با خورشید و ارتباط خورشید با برج اسد (= شیر) یک بار دیگر هم استفاده کرده و تناسب‌های پوشیده‌ای در میان کلمات شعر برقرار کرده است:

آن شاه تند حمله که خورشید شیر گیر　　　پیشش به روز معرکه کمتر غزاله بود

در بیت زیر گذشته از معنی مشهور کلمات «طرف بستن» (= سود بردن) و «میان» و «میانه»، در میان معانی دیگر کلمات «طرف» (= کمربند) و «میان»، «میانه» (= کمر) با کلمهٔ «کمر» و نیز «بستن» تناسب معنایی برقرار می‌شود. علاوه بر آن کلمهٔ «طرف» در معنی «چشم» و «نگاه از گوشهٔ چشم»، با کلمهٔ «ببینی» در مصراع دوم پیوند معنایی دارد:

نبندی زان میان طرفی کمروار　　　اگر خود را ببینی در میانه

---

* دربارهٔ کیفیت تقسیم دوازده برج در میان هفت سیّاره که خورشید و ماه هر کدام یک خانه و دیگر سیارات هر کدام دو خانه از منطقة البروج دارند، نگاه کنید به:

- بیرونی، ابوریحان، کتاب التفهیم لاوائل صناعة التنجیم، تصحیح جلال همائی، ص ۳۹۶. در نصاب الصبیان ابونصر فراهی به این صورت به نظم درآمده است:

حمل و عقرب است با بهرام　　　قوس و حوتست مشتری را رام
ثور و میزان چو خانهٔ زهره‌ست　　　مر زحل راست جدی و دلو مقام
تیر جوزا و خوشه، مه سرطان　　　خانهٔ آفتاب شیر مدام

در بیت زیر میان دو کلمه «سبب» در مصراع اول و «بند» در مصراع دوم همین اشتراک معنایی وجود دارد. چون یکی از معانی «سبب» که هم در قرآن کریم* و هم در زبان فارسی به کار رفته، بند و رسن است[۱۹]. در حالیکه بیان بسیار طبیعی شعر، به دشواری ظن وجود چنین تناسبی را برمی‌انگیزد:

یارب سببی ساز که یارم به سلامت — باز آید و برهاندم از بند ملامت

نمونه‌های دیگر از این گونه ارتباط‌های معنایی و مخفی در شعر حافظ بسیار است و اغلب مانند مثال‌هایی که یادآور شدیم، چنان طبیعی است که گمان وجود تناسبی معنایی میان کلمات بیت نمی‌رود.

در بیت زیر همان ارتباط معنایی پوشیده را در میان دو کلمهٔ «طرح» (= «انداختن» و «درانداختن») در می‌یابیم؛ اگر چه در بیت «طرح» معنی اصلی خود را ندارد و در معنی دیگر خود «نقش» به کار رفته است:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم — فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

نظامی نیز با توجه به همین ارتباط معنایی این دو کلمه را در کنار هم در مخزن‌الاسرار به کار برده است:

طرح در انداز و برون کن برون — گردن چرخ از حرکات و سکون[۲۰]

در بیت زیر همین ارتباط معنایی پوشیده را میان کلمات «روی» و «آیینه» وقتی درکنار هم می‌نشینند به یاد می‌آوریم، زیرا کلمهٔ «روی» علاوه بر معنی «چهره» که در ترکیب «آیینه روی» در بیت زیر مراد است، معنی دیگر خود، یعنی «فلز روی» را که مجازاً معنی آهن هم که از آن آیینه می‌ساخته‌اند، می‌دهد ــ نیز تداعی می‌کند و از همین طریق معنی «سخت روی» نیز از ترکیب «آیینه روی» تداعی می‌شود:

مهر تو عکسی بر ما نیفکند — آیینه رویا آه از دلت آه

چنانکه در بیتی دیگر نیز رابطهٔ «روی» را با آهن و «روی» (= رخ) را با آن‌دو

---

* سورهٔ حج آیهٔ ۸۵ (← مآخذ و یادداشت‌ها شمارهٔ ۱۹).

می‌بینیم:

روی جانان‌طلبی آینه را قابل ساز زان که هرگز گل و نسرین ندمد ز آهن و روی

در بیت زیر میان کلمات «قربان» (= کمان‌دان) و «کیش» (= تیردان) تناسب معنایی وجود دارد و این تناسب معنایی از راه معانی ثانوی این دو کلمه پدید می‌آید نه معانی نخستین و مشهور آنها که در شعر مراد است. این معانی ثانوی گاهی به سبب مناسبتی که با دیگر کلمات شعر برقرار می‌کند نوعی مراعات نظیر مخفی را آشکار می‌کند. چنان که در این بیت معانی ثانوی «قربان» و «کیش» با کلمات «خون»، «قربان» (در معنی نخستین) مناسبت پیدا می‌کند:

بر جبین نقش کن از خون‌دل من خالی تا بدانند که قربان تو کافر کیشم

آشنایی حافظ با موسیقی سبب شده است تا انواع متعددی از ایهام و تناسب به کمک اصطلاحات و کلمات مربوط به موسیقی در شعر پدید آید. در بیت زیر کلمات مقام، حال، پرده در معنای ظاهری شعر با هم مناسبتی ندارند. اما «مقام» به عنوان یک اصطلاح عرفانی با «حال» در معنی اصطلاحی عرفانی، و به معنی «لحن، آواز، هر یک از دستگاه‌های دوازده‌گانهٔ موسیقی ایرانی با «پرده» به معنی نغمه و آهنگ تناسب پیدا می‌کند:

راز درون پرده ز رندان مست پرس کاین حال نیست زاهد عالی مقام را

در بیت زیر نیز کلمات «پرده» و «راست» گذشته از معنای نخستین خود در شعر، دو اصطلاح موسیقی‌اند به معنی: نغمه و آهنگ، و یکی از مقامات موسیقی، که در این معنی اصطلاحی با کلمات مطرب و نوا (یکی از مقامات دوازده‌گانه موسیقی) تناسب پیدا می‌کنند:

وصف رخ چو ماهش در پرده راست ناید مطرب بزن نوایی ساقی بده شرابی

همین تناسب را در بیت زیر میان معانی ثانوی موسیقیایی «نقش» (تصنیف آواز) و «راه» و «پرده» و نیز «زدن» (= نواختن) می‌بینیم:

هردم از روی تو نقشی زندم راه خیال با که گویم که دراین پرده چه‌ها می‌بینم

کلمهٔ «نقش» یکی از کلماتی است که در شعر حافظ غیر از معانی منظور نظر حافظ از آن در همنشینی با کلمات دیگر، غالباً در معنی موسیقیایی خود نیز با یک یا چند کلمهٔ دیگر خواه در معنی نخستین خواه در معانی ثانوی تناسب معنایی پیدا می‌کند و تناظر یا مراعات نظیری مخفی پدید می‌آورد. مثلاً به ابیات زیر توجه کنید:

- **افسوس که شد دلبر و در دیدهٔ گریان　　تحریر خیال خط او نقش برآب است.**
- **گفتی که حافظ این همه رنگ و خیال چیست　　نقش غلط مخوان که همان لوح ساده‌ایم.**
- **مشوی ای دیده نقش غم ز لوح سینهٔ حافظ　　که زخم تیغ دلدار است و رنگ خون نخواهد شد.**
- **نقش می بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم مست　　طاقت صبر از خم ابروش طاق افتاده بود.**

در ابیات بالا کلمهٔ «نقش» غیر از معنی نخستین و موردنظر در شعر، در معنی ثانوی و موسیقیایی خود به ترتیب با کلماتِ تحریر (غلت آواز) مخوان (خواندن آواز) زخم (= زخمه: مضراب) گوشه (الحان فرعی در هر یک از مقام‌ها)، که همه با موسیقی ارتباط دارند، تناسب معنایی دارد. نظیر همین استفاده از معانی ثانوی کلمات را در ارتباط با معنی موسیقیایی آن‌ها می‌توان در موارد متعدد دیگر نیز در شعر حافظ پیدا کرد.

در بیت زیر عبارت «پنج روزه نوبت اوست»، «پنج نوبت زدن» را که رسمی به نشانهٔ اظهار جاه و قدرت حاکمان وقت بوده است نیز تداعی می‌کند که با مضمون شعر نیز تناسب دارد:

دور مجنون گذشت و نوبت ماست　　هر کسی پنج روزه نوبت اوست

در بیت زیر کلمهٔ «گلگون» (= به رنگ گل، سرخ) در نتیجهٔ همنشینی با کلمات «کمیت» (= اسب سرخ یال) و «گرم رو» (= تندرو، شتابنده) نام اسب معروف دیگر مهین بانو را در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی به خاطر می‌آورد که همزاد اسب مشهور شبدیز و در تندروی چون آن بوده است*:

---

* خسرو و شیرین، تصحیح ی.ا.برتلس، فرهنگستان علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان، ص ۱۸۹، مهین بانو به خسرو می‌گوید:

اگر قاصد فرستد سوی او شاه　　مرا باید ز قاصد کردن آگاه

←

گـر کـمیت اشک گـلگونم نـبودی گـرم‌رو　　　کی شدی روشن به‌گیتی راز پنهانم چو شمع

ایجاد تناسب‌های معنایی میان کلمات بیت از هنرهای حافظ است که تا حد وسواس در رعایت آن می‌کوشد و همین وسواس احتمالاً از جمله منشأ تغییراتی می‌بایست باشد که حافظ بعد از سرودن شعر نیز از آن غافل نمی‌شده است و در پرداخت‌های تدریجی شعر همواره در اعمال این تناسب‌ها که گفتیم بسیار متنوع است، کوشش داشته است. ایجاد تناسب معنایی چنانکه در بیت زیر، در شعر حافظ نمونه‌های روشن بسیار دارد:

که آگه است کـه کـاووس و کـی کـجا رفـتند　　　که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد

در این بیت که تکرار همخوان انسدادی «ک» کاملاً تشخص دارد، میان کلمات متعددی تناسب و تضاد معنایی وجود دارد: «واقف» در معنی «آگاه»، با کلمهٔ «آگه» هم معنی است؛ و در معنی «ایستاده» با کلمات «رفتند» و «رفت» تضاد معنایی دارد. کلمات «کاووس» و «کی» (= شاه، عنوانی برای هر یک از پادشاهان کیانی) با هم تناسب معنایی دارند و آن دو با کلمهٔ «جم» (= جمشید) نیز متناسب است. کلمهٔ «کی» علاوه بر معنی منظور در بیت، در معنی کلمهٔ پرسشی (= چه زمان) با کلمهٔ پرسشی «کجا» (= کدام مکان) متناسب است. کلمهٔ «جم» در مفهوم دیگر خود در شعر حافظ (= حضرت سلیمان) یادآور موضوع «برباد رفتن تخت سلیمان» است؛ و عبارت «برباد رفتن» هم در معنی حقیقی خود «برپشت باد حرکت کردن» و هم در معنی کنایی خود «از میان رفتن و نابود شدن» در شعر حضور دارد.

توجه حافظ به بار فرهنگی و معنایی مختلف یک واژه در زمینه‌های معنایی مختلف و برقراری تناسب میان کلمات همنشین در یک بیت کاملاً آشکار است و گاهی این توجه و دقت، به ایجاد ابهام معنایی منجر می‌گردد. به نظر می‌رسد که ذوق زیبایی‌شناسی حافظ این شعبده‌بازیِ واژگانی را حتی به قیمت مبهم کردن

← به حکم آن که گلگون سبک خیز　　　بـدو بـخشم ز هـمزادان شـبدیز
که با شبدیز کس هـم‌تگ نـباشد　　　جز این گلگون اگر بد رگ نـباشد

شعر روا می‌داند. در این‌گونه ابیات مفهومی را که منظور نظر شاعر بوده است به ابهام و اجمال به آسانی می‌توان حدس زد اما آنچه بیشتر اهمیت دارد و انتظار شاعر از خواننده یا مخاطب شعر است، کشف تناسب‌ها و ظرافت‌های پیدا و بخصوص ناپیدایی است که در صورت شعر مستتر است. کشف چنین تناسب‌ها و لذت درک زیباییِ ناشی از شگفتی این کشف‌ها هنری است که حافظ می‌خواهد خواننده دریابد. گمان من این است که ابیاتی از این دست می‌بایست متعلق به دورهٔ اول شاعری حافظ باشد که در آن اصرار بر صنعت ناشی از فقدان اندیشه‌ای عمیق و ثبات یافته در ذهن شاعر است. بیت زیر را می‌توان نمونه‌ای از این ابیات برای اثبات مدعا دانست:

بیا که پردهٔ گلریز هفت‌خانهٔ چشم کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

مفهومی که با خواندن شعر بدون توجه به معنی دقیق کلمات و روابط آنها با یکدیگر به ذهن می‌آید این است که شاعر خطاب به معشوق می‌گوید: بیا که در فراق تو ما اشک خونین از دیده می‌ریزیم. اما با توجه به ابعاد معنی مختلف کلمات، روابط و تناسب‌های گوناگونی میان آنها می‌بینیم که حتی انطباق آن معنی ساده را با ساختار نحوی و معنایی حاصل از آن دشوار می‌کند. از میان معانی متعدد کلمات اصلی این بیت از جمله می‌توان به معانی زیر اشاره کرد:

پرده: ۱. پارچه یا حجابی که بر در و پنجره آویزند تا مانع ورود نور و حرارت یا پیدا بودن داخل اتاق گردد.

۲. هر یک از دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی؛ نوا، آهنگ، آواز، مقام، لحن.

۳. تابلو نقاشی، صفحه‌ای که بر آن نقشی کشیده‌اند.

گلریز: ۱. گل ریزنده، آنچه از آن گل می‌ریزد.

۲. پارچه‌ای که در آن گل‌های سرخ بافته باشند.

۳. نام گوشه یا نغمه‌ای در دستگاه شور.

با توجه به معانی «پرده» و «گلریز» ترکیب اضافی آن دو را می‌توان به معانی زیر گرفت:

پردهٔ گلریز: ۱. پرده‌ای که از آن گل سرخ می‌ریزد.

۲. پارچهٔ منقش به گل‌های سرخ که بر در آویزند.
۳. نغمهٔ گلریز که یکی از گوشه‌های دستگاه شور است.
هفت‌خانه: آنچه از هفت حجره یا هفت طبقه یا هفت پرده ساخته شده باشد.
هفت خانهٔ چشم: هفت پردهٔ چشم که قدما چشم را مرکب از آنها می‌دانسته‌اند: ملتحمه، قرنیه، عنبیه، عنکبوتیه، شبکیه، مشیمیه، صلبیه.
کشیدن: ۱. بردن، حمل کردن. ۲. رسم کردن، نقش کردن. ۳. آویختن ۴. فروافکندن.
تحریر: ۱. نقش کشیدن، نگاشتن، نوشتن. ۲. غلت دادن و کشش آواز. ۳. حریر بافتن.
کارگاه: ۱. جایی که در آن چیزی بسازند، بخصوص محل بافتن پارچه. ۲. چارچوبی که بر آن پارچه‌ای کشند و بر آن نقوشی دوزند. ۳. نقاشخانه، نگارخانه.
خیال: ۱. هر صورتی که مجرد از مادّه باشد مانند صورت چیزی در آب یا آینه یا خواب، صورت ذهنی شیء در غیبت شیء محسوس از مقابل حواس، تصویر*. ۲. خزانه یا جایگاه صورت اشیاء در سر**. ۳. قوهٔ تجسم ذهنی اشیاء در غیاب آنها***.

اگر به معانی مختلف کلماتی که در بالا آمده است توجه کنیم، هر کلمه‌ای در یکی از معانی خود با معنی هم زمینهٔ خود از کلمات دیگر به گونه‌ای تناسب و ارتباط برقرار می‌کند و از این طریق طیفی از تناسب‌ها و ارتباط‌ها در ذهن خواننده پدید می‌آید که صرفِ نظر از معنی بیت نوعی شگفتی موجدِ لذت زیبایی‌شناسانه در خواننده ایجاد می‌کند. مثلاً «پرده» در معنی نغمه و آهنگ، با کلمات «گلریز» و «تحریر» در زمینهٔ معنای موسیقیایی آنها تناسب پیدا می‌کند؛ و در معنی تابلو یا پردهٔ

---

* حافظ خود خیال را در این معانی به کار برده است:
- من گدا و تمنای وصلِ او هیهات
  مگر به خواب ببینم خیال منظر دوست.
- گفتم روم به خواب و ببینم خیال (ق. جمال) دوست
  حافظ ز آه و ناله امانم نمی‌دهد.

** خدا را ای نصیحت‌گو حدیث ساغر و می گو   که نقشی در خیال ما ازین خوشتر نمی‌گیرد.
(در حافظ خانلری: ...حدیث از خط ساقی گو...)

*** ابروی دوست کی شود دستکش خیال من   کس نزده‌ست ازین کمان تیر مراد بر هدف

نقاشی با کلمات «کشیدن» و «کارگاه» و «خیال» در معانی دیگر آنها در زمینهٔ نگارگری و نقاشی متناسب می‌شود؛ و در معنی پارچه‌ای که بر در و پنجره می‌آویزند، با معنی دیگر کلمات «گلریز» و «کشیدن» و «تحریر» و «کارگاه» و «خانه» و «چشم» ارتباط و تناسب می‌یابد.

این تناسب‌ها و ارتباط‌ها سبب می‌شود که هم معنی بیت تشخص و صراحت خود را در مقایسه با زبان و صورت از دست بدهد و هم بالعکس صورت شعر توجه خواننده را آنچنان به خود جلب کند که چندان اهمیتی به درک نیت و منظور حقیقی شاعر ندهد.

ابهام معنی در این بیت نه ناشی از پیچیدگی تصویرهاست و نه ناشی از دشواری درک روابط نحوی کلمات؛ بلکه ناشی از ارتباط و تناسب میان کلمات همنشین و ابعاد چندگانهٔ معنی آنهاست. برای کشف معنی تفصیلی بیت به‌طوری که قابل انطباق با ساختار نحوی بیت باشد باید در نکات زیر تأمل کرد:

۱. جملهٔ اول: بیا! محدود به یک فعل امر است و به تنهایی می‌تواند با توجه به زمینهٔ معنایی غزل، مخاطب خود را که معشوق شاعر است نیز بنماید. جملهٔ دوم که با حرف ربط «که» ـ که معنی تعلیل دارد ـ به جملهٔ اول می‌پیوندد در واقع علت دعوت شاعر از معشوق را بیان می‌کند.

۲. جملهٔ دوم، جمله‌ای‌ست خبری که از یک فاعل که از شناسهٔ «کشیده‌ایم» دریافت می‌شود، و یک فعل، و یک مفعول و یک متمم که از چند کلمهٔ وابسته تشکیل شده‌اند و بنابراین گروه متممی و گروه مفعولی را تشکیل می‌دهند:

الف. فاعل: ما

ب. فعل: کشیده‌ایم

ج. مفعول: پردهٔ گلریز هفت خانهٔ چشم

د. متمم: تحریرِ کارگاهِ خیال*.

در گروه مفعولی، مفعول اصلی «پرده» و در گروه متممی متمم اصلی «تحریر»

---

* لازم نیست «تحریرْ کارگاهِ خیال» بخوانیم تا عبارت معادل «کارگاهِ تحریرِ خیال» بشود، چنان خوانشی بسیار بعید است. (← آئینه جام، ص ۱۱۱)

است چون در یک گروه از کلمات که به هم اضافه شده‌اند و از نوع اضافه‌های مجازی (تشبیه، استعاره...) نیستند، مضاف است که هم در نقش دستوری و هم در نقش معنایی اصل شمرده می‌شود و مضافٌ الیه‌ها، به آن وابسته‌اند و نقش توضیحی و تزیینیِ مضاف را بر عهده دارند. بنابراین جملهٔ اصلی بیت این است: ما پرده را به تحریر کشیده‌ایم.

این جمله از نظر ساختار دستوری ابهامی ندارد. اما میل روشن‌تر و دقیق‌تر فهمیدن آن پرسش‌هایی را برای خواننده مطرح می‌کند. به بعضی از این پرسش‌ها به وسیلهٔ وابسته‌های بعضی از کلمات در شعر پاسخ داده شده است.

۱. پرده چگونه است؟ گلریز است.

۲. پرده به کجا تعلق دارد؟ به هفت خانهٔ چشم.

۳. پرده را برای تحریر (نگاشتن، نوشتن، حریربافی) به کجا کشیده‌ایم؟ به کارگاه خیال.

از صفت «گلریز» می‌فهمیم پرده منقش به گل‌های سرخ یا سرخ است. از مضافٌ‌الیه «هفت‌خانهٔ چشم» که شاعر مخصوصاً آن را به جای «هفت پردهٔ چشم» آورده است، در می‌یابیم که پرده با خانه ارتباط دارد و بنابراین شاعر معنی اول آن یعنی پارچه‌ای را که به در یا پنجرهٔ خانه می‌آویزند اراده کرده است.

اکنون می‌توانیم بپرسیم: پرده را برای تحریر (نگاشتن، نوشتن، حریربافی) به کجا می‌کشند (می‌برند، می‌آویزند، فرو می‌افکنند، رسم می‌کنند)؟ با توجه به ترکیب اضافی «کارگاهِ خیال» (یعنی کارگاهی که متعلق به خیال است و بنابراین خیال در آن کارگاه کاری انجام می‌دهد) می‌توانیم جملات زیر را پیشنهاد کنیم:

۱. ما پرده را برای نگاشتن به کارگاه خیال کشیده‌ایم.

۲. ما پرده را برای نوشتن به کارگاه خیال کشیده‌ایم.

۳. ما پرده را برای بافتن به کارگاه خیال کشیده‌ایم.

چنان که دیده می‌شود جملهٔ سوم مصداق قابل تصوری ندارد. زیرا پرده را که خود بافته است برای بافتن به کارگاه نمی‌برند.

درجملهٔ ۱و۲، فعل «کشیده‌ایم» یا معنی «برده‌ایم» می‌دهد یا معنی «آویخته‌ایم».

اما شاعر پرده را برای نگاشتن یا نوشتن به کارگاه خیال می‌برد یا می‌آویزد تا خیال چه بر آن بنویسد یا بنگارد؟

با توجه به کلمه «بیا» در ابتدای بیت و خطاب به معشوقِ غایب از نظر، انتظار شاعر از خیال چیزی نیست جز آنکه بر پردهٔ چشم او ــ که گلریز است یعنی اشک خونین می‌ریزد یا آغشته به اشک خونین و گل رنگ است ــ چهرهٔ معشوق را نقش کند تا در فراق و غیبت وی عاشق تلخی فراق را با دیدار تصویر خیالی معشوق قابل تحمل بسازد. با توجه به آنچه گفتیم می‌توان بیت را به صورت زیر معنی کرد:

ای معشوق بیا زیرا که ما پردهٔ آغشته در اشکِ خونینِ هفت‌خانهٔ چشم خود را به کارگاه خیال برده‌ایم تا وقتی دیدار تو میسر نیست، خیال نقش چهرهٔ تو را بر پردهٔ چشم ما تصویر کند و به لطف دیدن تصویر خیالی تو دل خوش کنیم*. این مضمونی است که حافظ مضامین نزدیک به آن را نیز بارها در غزل‌های خود آورده است. اما پرسشی که باقی می‌ماند این است که چه ارتباط قابل قبولی میان «کشیدن پردهٔ هفت‌خانهٔ چشم به کارگاه خیال» و «آمدنِ معشوق می‌تواند وجود داشته باشد؟ با توضیح آنچه در ذهن حافظ گذشته است و در بیت نیامده است می‌توان تفسیر را دقیق‌تر انجام داد: اشک خونین ما که دایم در فراق تو جاری بود چون پرده‌ای بر درِ هفت خانهٔ چشم آویخته بود و اجازه نمی‌داد که تو در خانهٔ چشم ما فرود آیی، اکنون که تو دست از جور و جفا کشیده‌ای و سرِ صلح و صفا داری ما نیز از گریهٔ خونین دست کشیده‌ایم و پردهٔ گلریز چشم خود را به کارگاه خیال برده‌ایم تا خیال چهرهٔ تو را بر آن تصویر کند، بنابراین حالا که پردهٔ سیل اشک خونین درِ خانهٔ چشم را نبسته است که مانع ورود تو به خانه شود**، به چشم من که خانهٔ توست فرود آی***! تا قوهٔ خیال بتواند از روی چهرهٔ محسوس تو تصویر چهرهٔ تو را بر پردهٔ چشم

---

* ● شب تنهاییم در قصد جان بود ... خیالت لطفهای بیکران کرد.
● حالی خیال وصلت خوش می‌دهد فریبم ... تا خود چه نقش بازد این صورت خیالی.

** ● هنگام وداع تو ز بس گریه که کردم ... دور از رخ تو چشم مرا نور نمانده‌ست
می‌رفت خیال تو ز چشم من و می‌گفت ... هیهات ازین گوشه که معمور نمانده‌ست.

*** رواق منظر چشم من آشیانهٔ توست ... کرم نما و فرود آ که خانه خانهٔ توست.

ما نقش کند. زمینهٔ معنایی غزلی که بیت مورد بحث در آن آمده است نیز از امید وصل پس از جور و جفای معشوق خبر می‌دهد:

شَمَمتُ رُوحَ وِدادٍ وَ شِمْتُ برقَ وصال — بیا که بوی تو را میرم ای نسیم شمال

اَحادیاً بِجِمالِ الحبیب قِف وَ انزِلْ — که نیست صبر جمیلم ز اشتیاق جمال

حکایت شب هجران فرو گذاشته به — به شکر آنکه بر افکند پرده روز وصال

بیا که پردهٔ گلریز هفت‌خانهٔ چشم — کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

چو یار بر سر صلح است و عذر می‌طلبد — توان گذشت ز جور رقیب در همه حال...

د. تناظرهای پوشیدهٔ خطی یا لفظی

یکی از صنعت‌های بدیعی، آوردن کلمات نظیر یکدیگر در شعر است. چنانکه مثلاً کلمات مزرعه، داس، کِشته، درو، در بیت زیر از حافظ صنعت مراعات النظیر را پدید آورده است:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو — یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

این صنعت بدیعی در شعر حافظ مثل شعر بسیاری دیگر از شاعران و نیز نثر مصنوع فارسی فراوان است. اما در شعر حافظ نوعی تناظر پوشیده میان کلمات می‌توان دید که مبتنی بر شباهت‌های خطی و لفظی میان بعضی کلمات موجود در شعر و کلماتی است که در ذهن خواننده وجود دارد و از طریق تداعی این کلمات موجود در ذهن به وسیلهٔ کلمات موجود در شعر نوعی احساس تناظر در ذهن خواننده پدید می‌آید. به عبارت دیگر کلمات و همنشینی خاص آنها در شعر و شباهت آنها با کلماتی دیگر تناظری را پدید می‌آورد که عناصرش بخشی در شعر و بخشی در ذهن خواننده است. در بیت فوق گذشته از تناظر آشکار کلمات مزرع، داس، کشته، درو، تناظر لفظی کلمهٔ «خویش» در شعر، «کلمهٔ «خیش» (= قطعه آهنی برای شخم زدن زمین، گاوآهن) را در ذهن خواننده تداعی می‌کند که با این تداعی خواننده به تناظر و تناسبی مخفی در میان کلمات نیز پی می‌برد. چنان که در بیت زیر هم همین تناسب و تناظر میان کلمات همنشین، معنی دیگر کلمهٔ «به» را تداعی

و تناظری مخفی را آشکار می‌کند.

● **به خلدم دعوت ای زاهد مفرما　　　که این سیب زنخ زان بوستان به**

کلمهٔ «به» که در این بیت به معنی «بهتر» است، به سبب همنشینی با کلمات «سیب» و «بوستان» کلمهٔ «به»، به معنی میوه‌ای مشهور (آبی) را نیز تداعی می‌کند[۲۱]. از طریق این تداعی خواننده هم لذت حاصل از احساس یک جناس تام را احساس می‌کند و هم لذت احساس مجموعه‌ای متناظر از کلمات را. لذت احساس این جناس و مراعات نظیرِ با واسطه که با کشف رازی هم همراه است، به مراتب بیش از انواع جناس یا مراعات نظیر آشکار و مستقیم است چنانکه در بیت زیر نیز کلمهٔ «کی» فارسی (کلمهٔ پرسشی به معنی: چه‌وقت، چگونه) به سبب همنشینی با کلمهٔ «داغ»، کلمهٔ عربی «کَی» به معنی «داغ» را تداعی می‌کند و از این طریق با کلمات «داغ» و «آتش» تشابه و تناظر معنایی پیدا می‌کند.

من که در آتش سودای تو آهی نزنم　　　کی توان گفت که بر داغ دلم صابر نیست

توجه حافظ به این موضوع، از به کار بردن کلمهٔ «کی» فارسی درکنار «کَیِ» عربی در بیت زیر که ارادهٔ هر دو معنی آن در بیت ممکن است و ایهام به وجود آورده آشکار است:

به صوت بلبل و قمری اگر ننوشی می　　　علاج کی کنمت آخِرُالدّواء الکی

به هرحال همان رابطه‌ای که در میان «کیِ» فارسی و «داغ» در بیت اول یادآور شدیم، در بیت زیر نیز میان «نی» (= نه) و «چنگ» از طریق معنی دیگر «نی» (ساز بادی مشهور) به سبب همنشینی با «چنگ» برقرار می‌گردد:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام　　　نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

در بیت زیر نیز کلمهٔ «روان» که در شعر به معنی «به سرعت، بی‌درنگ» است، در نتیجهٔ همنشینی با کلمه‌های «اشک» و «جو» معنی مشهور خود را تداعی می‌کند که در این معنی با کلمه‌های همنشین متناظر است:

چندان گریستیم که هر کس که برگذشت　　　در اشک ما چو دید، روان گفت کاین چه جوست

گاهی که این تداعی‌های حاصل از شباهت‌های خطی و یا تا حدی لفظی کلمات اندکی پیچیده‌تر می‌شود، لذت حاصل از کشف آنها نیز بیشتر می‌گردد:

- **در عیش نقدکوش که چون آبخور نماند آدم بـــهشت روضـــهٔ دارالســـلام را**

کلمهٔ «بهشت» در این بیت، فعل ماضی از مصدر «هشتن» به معنی «رها کردن و ترک کردن» است. اما صرف‌نظر از محل تکیه، لفظ و کتابت کلمه و نیز همنشینی آن با کلمات متناظر، «آدم، روضه، دارالسلام»، «بهشت» به معنی «باغ بهشت» را هم تداعی می‌کند. همین حال را در مورد کلمهٔ «خطا» به معنی «اشتباه، غلط» که در اثر همنشینی با کلمات مناسب، «ختا / خطا» که به چین شمالی، مسکن قبایل ترک اطلاق می‌شده است، و مانند چین و ختن با مشک و حُسن‌خیزی نسبت داشته است، در ابیاتی مثل ابیات زیر می‌بینم:

- **از خـطا گـفتم شـبی مـوی تـرا مشک خـتن مـی‌زند هـرلحظه تـیغی مـو بـر انـدامـم هـنوز.**
- **جگر چون نافه‌ام خون گشت و کم زینم نمی‌باید جزای آنکه با زلفش سخن از چین خـطا گـفتم.**

در بیت زیر شباهت خطی کلمهٔ «رَنگ» در نتیجهٔ همنشینی با کلمات نظیر، در حوزهٔ اصطلاحات موسیقی یعنی «نقش» (تصنیف آواز) «مخوان» (از مصدر «خواندن» در یکی از معانی خود: آواز خـوانـدن) کـلمهٔ «رِنگ» (بـخش ضـربی و نشـاط‌آور در ردیف‌های موسیقی) را تداعی می‌کند که هم جناس خطی مخفی و هم مراعـات نظیر مخفی را در ذهن خواننده آشکار می‌کند:

گفتی که‌حافظ این‌همه رنگ و خیال چیست نقش غـلط مـبین کـه هـمان لوح سـاده‌ایـم

در بیت زیر همین حال را دربارهٔ کلمهٔ «سرآید» (پایان پذیرد، تمام شود) می‌بینیم که در نـتیجهٔ هـمنشینی بـا کـلمات «کـار» (= عـمل: تـرکیب آهـنگ، بـداهـه‌نوازی، بدیهه‌سرایی، نوعی تصنیف)، «نقش» و «نـاخوانـده»، کـلمهٔ «سـرایـد» (از مـصدر سرودن: آواز خواندن، تغنی کردن) را تداعی می‌کند:

عاشق شو ارنه روزی کار جهان سرآید ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هسـتی

چنانکه می‌بینیم تداعی این کلمات انگیزهٔ ظهور یک جناس یا مراعـات نـظیر

می‌شود که نه در معنی متداول در خود شعر حضور دارد، و نه انگیزهٔ یک ایهام می‌گردد که امکان برداشت دو معنی را ــ که در شعر حافظ نمونه‌های فراوان دارد ــ میسّر می‌کند. گاهی شباهت لفظی میان کلمهٔ موجود در شعر و کلمهٔ متداعی در ذهن نوعی ایهام مخفی به‌وجود می‌آورد که شعر با کلمهٔ متداعی هم‌معنی قابل‌قبولی پیدا می‌کند چنانکه در بیتی از قصاید کلمهٔ «سوابق»، کلمهٔ سوابغ (جمع سابغه به معنی فراوانی) را یادآوری می‌کند که با این کلمهٔ متداعی نیز شعر معنی دارد:

سوابق کرمت را بیان چگونه کنم　　　تبارک‌الله از آن کارساز ربانی

همین حال را میان کلمهٔ «امل» که «عمل» را تداعی می‌کند و معنی دیگری به شعر می‌دهد، می‌بینیم که بعداً به آن اشاره خواهیم کرد*.

در مثال‌هایی که در بالا آوردیم، کلمهٔ متداعیِ پیدا آمده از راه شباهت خطی، از نظر لفظ هم شباهتی با کلمهٔ مکتوب دارد اما گاهی ممکن است کلمهٔ تداعی شده شباهتِ لفظیِ کامل با کلمهٔ مکتوب نداشته باشد. مثلاً در بیتی مجموع دو کلمهٔ «به چه» به معنی «به کدام» ــ که مطابق با شیوهٔ غالب رسم‌الخط قدیم به‌صورت «بچه» نوشته می‌شده است ــ از طریق همنشینی با کلمات متناظر و متناسبِ «مادر، زادن»، کلمهٔ «بَچّه» به معنی «کودک» را هم در بیت زیر به ذهن می‌آورد:

کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت　　　یارب از مادر گیتی بچه طالع زادم

استفاده از تشابه خطی برای تداعی کلمات متشابه، خواه این کلمهٔ تداعی شده از نظر تلفظ هم با کلمهٔ مکتوب کاملاً شبیه و هم‌آهنگ باشد و خواه نباشد، گاهی نیز سبب می‌شود که باب معنی تازه‌ای در شعر گشوده شود که امکان دو گونه خواندن شعر را فراهم آورد. چنانکه مثلاً در ابیات زیر «دریاب» را در مصراع دوم بیت اول، و دومین «دریاب» را در دو بیت بعد، به سبب همنشینی با کلمات مناسب مثل گنج، بازار، صدف، گوهر، دریا، تجارت، «دُریاب» هم علاوه بر «دَریاب» می‌توان خواند:

● **امروز که بازارت پرجوش خریدار است　　　دریاب و بنه گنجی از مایهٔ نیکویی.**

---

* نگاه کنید به: و. فضاسازی مناسب با عاطفه.

- **زمـــان خـــوشدلی دریـــاب و دریـــاب   کـــه دایـــم در صـــدف گـــوهر نـــباشد.**
- **دریاست مجلس او دریاب وقت و دریاب   هان ای زیـان‌رسیده وقت تـجارت آمـد.**

بدین (= به این) در بیت‌های زیر «به دین» را هم تداعی می‌کند و با این تداعی هم شعر ذهن را به امکان وجود معنایی دیگر وسوسه می‌کند:

- **چـــه مـــلامت بـــود آن را کـــه چـنین‌باده خـــورد   این چه عیبست بدین (به‌دین) بیخردی وین چه خطاست.**
- **گـــر بـدانـم کـه وصـال تـو بـدین (بـه دیـن) دست دهـد   دل و دیـــــن را هـــمه دربـــازم و تـــوفیر کـــنم.**

مصراع دوم را با توجه به آنچه گفتیم می‌توان چنین معنی کرد؛ بی‌خردی برای دین چه عیب دارد و چرا خطاست؟ به هر حال در صورت اول یعنی «بدین» (= به این) نیز مصراع دوم دور از فصاحت است، زیرا با وجـود «ایـن» در مـصراع اول، «بدین» زاید می‌نماید*. نمونه‌ای از این دست را دربارهٔ واژه‌های زیر نیز می‌بینیم:

برایِ (= از آنِ، مالِ) / به رایِ (= به رأیِ: به فکرِ)

- **چـو رای عشـق زدی بـا تـو گـفتم ای بـلبل   مکن که آن گل خندان به رای خویشتن است****.

«به رای»، مطابق کتابت حافظ خانلری در متن آمده است. در حافظ قزوینی و حافظ سایه به صورت «برای» کتابت شده است. در حافظ خانلری به جای «رای عشق زدی»، «راز عشق ز دل» آمده است. در حافظ قزوینی دربارهٔ رسم‌الخط متن مطلبی نیامده است اما همه‌جا در متن حرف «ب» به کلمهٔ بعد از خود متصل شده است. در حافظ سایه نیز در مورد کتابت این حرف در مقدمه چیزی گـفته نشـده است. در مقدمهٔ حافظ خانلری ضمن اشاره به رسم‌الخط متن گفته شده است که حرف «ب» ازکلمهٔ بعد از خود در صورتی که اسم باشد، جدا نوشته شده است اما در

* در حافظ «سایه» کل غزل در شمار غزل‌های مشکوک آمده است.

** این بیت در حافظ خانلری چنین است:

چو راز عشق ز دل با تو گفتم ای بلبل   مکن که آن گل خودرو به رای خویشتن است.

دادن نسخه بدل‌ها، رسم‌الخط آنها حفظ شده است. از میان نسخه بدل‌ها تنها یک نسخه ضبط «برای» دارد. به این ترتیب با توجه به شکل غالب رسم‌الخط قدیم که «ب» را متصل به کلمهٔ بعد می‌نوشته‌اند، به دشواری می‌توان از طریق کتابت کلمه، صورت غالب متن را تشخیص داد.

ترکیب نحوی «به رای خویشتن بودن»، در معنی حقیقی اجزای خود معادل است با «به فکر خود بودن»؛ و در معنی کنایی معادل است با «خودرأی و خودکامه بودن و به کسی توجه و اعتنا نداشتن.» عبارت «برای خویشتن بودن» نیز علاوه بر معنی «از آن خود بودن، به خود تعلق داشتن»، معنی «به فکر خود بودن» را هم به ذهن می‌آورد. در بیت مذکور در فوق «برایِ» را به هر یک از دو صورت مکتوب که فرض کنیم، معنی حاصل از صورت دیگر نیز به ذهن خطور می‌کند. منظور حافظ بیان خودرأیی و خودکامگی معشوق به سبب استغنای اوست. اما این راز عشق را می‌توان از شکل دیگر خواندن عبارت مورد بحث نیز دریافت. شیخ احمد غزالی می‌گوید: «... معشوق خود به همه حال معشوق است، پس استغنا صفت اوست و عاشق به همه حال عاشق است، پس افتقار صفت اوست. عاشق را همیشه معشوق دریابد، پس افتقار همیشه صفت او بود و معشوق هیچ چیز درنیابد که همیشه **خود را دارد.** لاجرم استغنا صفت او بود».[۲۲] در واقع صفت خودرأیی که ناشی از صفت جباری و استغنای معشوق است، نتیجهٔ «همیشه خود را داشتن» یا برای خود بودن است. سخن عین‌القضات، با راز دیگر عشق یعنی «به فکر خود بودن» مناسبت دارد: «دریغا به جان مصطفی ای شنوندهٔ این کلمات، که خلق پنداشته‌اند که انعام و محبت او با خلق از برای خلق است، نه از برای خلق نیست بلکه **از برای خود می‌کند** که عاشق چون عطایی دهد به معشوق و با وی لطفی کند، آن لطف نه به معشوق می‌کند که آن با عشق خود می‌کند... از آن بزرگ نشنیده‌ای که گفت خدا را چندان از عشق خود افتاده است که پروای هیچکس ندارد و به هیچکس او را التفات نیست و خلق پنداشته‌اند که او عاشق ایشان است»[۲۳]. صفت «خودرویی» که در حافظ خانلری به جای «خندان» در بیت مورد بحث، به این معشوق ـ که گل در ارتباط با بلبل مظهر آن است ـ نسبت داده می‌شود، نیز به همان استغنای معشوق

اشاره دارد که خود از وجوه مختلف قابل تفسیر است.

در همین غزل بیت دیگری نیز هست که در آن «مُرادم» (= مقصودم، آرزویم) را می‌توان «مَرادَم» (= دَم من) هم خواند. این قرائت، سایهٔ معنی دیگری متناسب با فضای شعر را به ذهن می‌آورد:

به جانت ای بت شیرین دهن که همچون شمع　　شبان تیره مرادم فنای خویشتن است

با توجه به قرائت دوم، این معنی به ذهن می‌آید که شبان تیرهٔ فراق برای شاعر که چون شمع (= موم) از یار شیرین* چون عسل و انگبین خود جدا افتاده است، هر نفسی نه برای زنده ماندن بلکه برای فنا شدن است چنان که دم شمع یا شعلهٔ شمع ـ که مجازاً به سوختن شمع اشاره دارد ـ در شبان تیره سبب آب شدن و فنای اوست. یادآوری بیت‌های زیر نیز به تداعی این معنی کمک می‌کند:

- **مرا امید وصال تو زنده می‌دارد　　وگرنه هر دمم از هجر تُست بیم هلاک.**
- **پروانهٔ او گر رسدم در طلب جان　　چون شمع همان دم به دمی جان بسپارم.**

در ابیاتی متعدد نیز حافظ کلمهٔ «قِصه» را همراه با زلف و گیسو و طرّه به کار برده است که ظاهراً ارتباطی میان آنها نیست اما شباهت خطی «قصه» کلمهٔ «قُصه» را تداعی می‌کند که این کلمهٔ تداعی‌شده، با زلف و گیسو و طرّه تناسب معنایی دارد[۲۴]:

- **بگیر طرّهٔ مه چهره‌ای و قصه مخوان　　که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است.**
- **شرح شکن زلف خم اندر خم جانان　　کوته نتوان کرد که این قصه دراز است.**
- **دوش در حلقهٔ ما قصهٔ گیسوی تو بود　　تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود.**
- **معاشران گره از زلف یار باز کنید　　شبی خوش‌است بدین قصه‌اش‌دراز کنید.**

دربارهٔ بیت اخیر گاهی استدلال شده است که به جای «قِصه»، «وصله» به فتح یا

---

* در حافظ خانلری به جای «شیرین دهن»، «شیرین من» آمد است که با این بیت‌های سعدی که احتمالاً حافظ به آن نظر داشته، سازگارتر است. در حکایتی شمع به پروانه می‌گوید:

بگفت ای هوادار مسکین من　　برفت انگبین یار شیرین من
چو شیرینی از من به در می‌رود　　چو فرهادم آتش به سر می‌رود

(← بوستان، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، ص ۱۱۴)

ضمّ «و» درست است که به معنی «موی عاریه» است و اصل استدلال برای این ترجیح، این است که با «قصه شب را کوتاه می‌کنند نه دراز».[۲۵] اما با توجه به اینکه کاربرد «وصله» بسیار مهجور است و نیز با توجه به اینکه حافظ کمتر از تناسب‌های ممکن در میان کلمات صرف‌نظر می‌کند، همان کلمهٔ «قِصه» صحیح‌تر به نظر می‌رسد. چون هم «قُصه» (= موی، گیسو، طرّه) را تداعی می‌کند، و هم در دیوان حافظ کاربردش با زلف و گیسو و طرّه شواهد متعدد دارد. از اینها گذشته می‌توان «این» را (در «بدین قصه‌اش») به جای صفت اشاره که آن را به «قِصه» مربوط می‌کند، ضمیر اشاره شمرد که در اینصورت مرجع آن «گره از زلف یار بازکردن» خواهد بود که این کار، یعنی چین و گره زلف را بازکردن، هم سبب درازی زلف یا شب زلف معشوق می‌شود، و هم سبب طولانی شدن داستان و حدیث زلف؛ بخصوص اگر توجه کنیم که عبارت «گره چیزی را گشودن»، علاوه بر معنی حقیقی، دارای معنی کنایی «راز چیزی را گشودن، مشکل و پیچیدگی آن چیز را حل و برطرف کردن» نیز هست، معنی طولانی شدن حدیث زلف یار روشن‌تر می‌شود. زیرا چنانکه در بیت‌های دوم و سوم از بیت‌های مذکور در بالا نیز آمده است، راز زلف محبوب بسیار پیچیده است و شرح اسرار آن بسیار طولانی خواهد شد. این در صورتی است که کلمهٔ «قِصّه» را در بیت اصل بگیریم. اما اگر اصل را کلمهٔ «قُصّه» فرض کنیم، ضمن آنکه کلمهٔ «قِصه» نیز تداعی می‌شود، شعر نیز معنی سرراست‌تری پیدا می‌کند. زیرا طبیعی است که با بازکردن گره و چین از زلف یار، زلف، یا شب زلف او نیز درازتر می‌شود.[۲۶]

نمونه‌های این تناظرهای پوشیده که با یادآوری معنی دیگر کلمه‌ای که در متن آمده است، میان ذهن خواننده و شعر در مقام عین ایجاد می‌شود، آنقدر هست که قبول کنیم حافظ خود به آن توجه داشته است. یکی دیگر از کلماتی که حافظ از آن در این زمینه استفاده می‌کند کلمهٔ «آشنا» به معنی دوست و معشوق است، که حافظ گاهی آن را در بافتی از سخن به کار می‌برد که معنی دیگر آن «شنا» را تداعی می‌کند و در این معنی با بعضی کلمات شعر متناظر می‌گردد. در ابیات زیر کلمهٔ «آشنا» همنشین کلماتی از قبیل کشتی، باد شرطه (باد موافق که کشتی را در دریا در جهت

مطلوب می‌برد)، آب، اشک، سیل، بحر، شده است که معنی دیگر کلمهٔ «آشنا» یعنی «شنا» را تداعی می‌کنند:

- **کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز — باشد که باز بینیم دیدار آشنا را.**
- **برخاک راه یار نهادیم روی خویش — در روی ما رواست اگر آشنا رود.**
  سیل است آبِ دیده و هرکس که بگذرد — گر خود دلش ز سنگ بود، هم ز جا رود
  ما را به آب دیده شب و روز ماجراست — زان رهگذر که بر سر کویش چرا رود.
- **هر چند غرق بحر گناهم ز صد جهت — تا آشنای عشق شدم زاهل رحمتم.**
- **آشنایان ره عشق در این بحر عمیق — غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده.**

گاهی نیز کلمات موجود در شعر سبب می‌شود که شباهت ناقص خطی یک کلمه با کلمات همنشین، کلماتی متناسب و متناظر با کلمات موجود را تداعی کند که این کلمهٔ متداعی در به‌وجود آوردن معنای تازه نقشی ندارد و تنها نوعی مراعات نظیر که می‌توان آن را مراعات نظیر متداعی خواند به ذهن خواننده القا کند. مثلاً وقتی دو کلمهٔ «بَر، کِی» در بیت زیر همنشین با «درخت» و «تخم» می‌شود، شباهت آن با «برگی» سبب می‌شود این کلمه نیز در ذهن تداعی و با کلمات موجود در بیت «درخت» و «تخم» متناسب و متناظر گردد:

تا درخت دوستی بَر کِی دهد — حالیا رفتیم و تخمی کاشتیم

در بیت زیر کلمهٔ «سیاهی» با «سلطان»، «شکست»، «درازدستی» همنشین شده است و این همنشینی، و شباهتِ «سیاهی» با «سپاهی»، این کلمه را تداعی می‌کند که با کلمات همنشین متناظر است:

سلطان من خدا را زلفت شکست ما را — تا کی کند سیاهی چندین درازدستی

اگر در یافتن این نمونه‌ها اندکی با تساهل عمل کنیم، شواهد متعددی می‌توان یافت.

هـ. تداعی مضامین و معانی

در بخش «تناسب‌های معنایی کلمات» گهگاه به تداعی مضامین و معانی هم به مناسبت اشاره کردیم. این مقوله یکی دیگر از نکات گفتنی در شعر حافظ است.

استفاده از کلمه یا مجموعه‌ای از کلمات که شعر یا حدیث یا آیهٔ قرآن یا گفتهٔ مشهور یا غیر مشهور یا تصویری را در ذهن خواننده تداعی می‌کند، سبب می‌شود تا خواننده از راه کلمات یا تصویر و معنی و محتوای بعضی ابیات به مفاهیم مشابه در سایر آثار منتقل شود و از این طریق بخش وسیع‌تری از حادثهٔ ذهنی حافظ را دریابد و لذت عمیق‌تر و پایاتری از شعر ببرد.

اگر بخواهیم به نمونه‌های آشکار از این مضامین اشاره کنیم و استقبال از شعرهای دیگران و اقتباس از مضامین و تصویرهای آثار ادبی گذشته را هم یادآور شویم، آنگاه این بخش بسیار طولانی و غالباً تکراری خواهد شد. اقتباس و بهره‌گیری حافظ از میراث گذشتگان چندان متنوع و گسترده است که شاید بتوان گفت کمتر مضمون و تصویری در شعر حافظ می‌توان یافت که بی‌سابقه و بدیع باشد. تشبیهاتی چه به صورت فشرده و ترکیب اضافی و چه به صورت گسترده، در دیوان حافظ نظیر تیر غمزه، خرمن ماه، سیل غم، خیل غم، صبح امید، لشکر غم؛ و نیز: تخم مهر، دیگ سینه، طوق منت، پرویزن چرخ (= غربال چرخ)، گنج حُسن، گوی فلک، مرغ دل، و بسیاری از این دست در خسرو و شیرین نظامی و اشعار کمال الدین اسماعیل و دیگر شاعران نیز آمده است*. در اینجا منظور من بیان این اقتباس یا تکرارهای تصویری و استقبال‌های شعری و تلمیحات و تضمین‌هایی که اغلب شعرا، به‌کار می‌برند و گاهی درک شعر مستلزم توضیح تلمیح آن نیز هست، نیست. بلکه اشاره‌های مخفی و ناپیدایی است که فقط چون در ضمن حادثهٔ ذهنی خلق شعر از ذهن حافظ گذشته است، سایه و اثری از آن در شعر باقی است. نه آنکه حافظ خواسته باشد مستقیم خواننده را به آن توجه دهد. به همین سبب حضور آن در ذهن خواننده از طریق شعر، تنها به شرط وجود قبلی آن در ذهن خواننده و صرافت ذهن در یادآوری آن است؛ چنانکه مثلاً سخنان شیخ احمد غزالی و عین‌القضات که در بخش پیش‌تر ضمن توضیح مصراع «مکن که آن گل خودرو برای خویشتن است»، نقل کردیم، از طریق صفت «خودرویی» و عبارت «برای خویشتن

---

* خسرو و شیرین، صص ۱۳۴، ۱۲۸، ۳۵۹، ۲۹۶، ۳۵۹ ـ دیوان کمال‌الدین اسماعیل، صص ۱۱۳، ۳، ۳۴۰، ۷۷۰، ۱۰۸، ۷۸۵، ۵۶، ۳۳.

بودن»، وقتی در زمینهٔ ذهن حضور پیدا می‌کند که قبلاً آشنایی با آنها حاصل شده باشد. و نیز حضور آیهٔ قرآنی **یَوْمَ نَطوِی السَّماءَ کَطِیِ السِّجِل لِلْکُتُب...** ـ که قبلاً در ارتباط با بیت «سوادنامهٔ موی سیاه چون طی شد...» متذکر شدیم ـ تنها به شرط حضور قبلی این آیه در ذهن، ممکن است تداعی شود. تداعی آیات، کلمات و مضامین قرآنی چه به صورت اشکار و چه پنهان در شعر حافظ بسیار گسترده و تأمّل‌برانگیز است و ما ضمن مطالب مختلف این کتاب این جا و آن‌جا به آنها اشاره کرده‌ایم و نمونه‌های دیگر آن را می‌توان درکتاب‌هایی مثل **حافظ شیرین سخن**، **حافظ جاوید** و شروح مختلف حافظ ملاحظه کرد. اما گذشته از این ارتباط بینامتنی غزل حافظ با آثار دیگر بسیار گسترده و گاه بسیار پوشیده است. مثلاً به این بیت حافظ دقت کنید:

دریغا عیش شبگیری که در خواب سحر بگذشت　　ندانی قدر وقت ای دل مگر وقتی که درمانی

کلمهٔ **عیش** علاوه بر معنی زندگی و عشرت و خوشگذرانی، چنانکه در تفسیر غزل اول خواهیم گفت یک اصطلاح عرفانی است که به «زندگانی» ترجمه شده است و منظور از آن زیستن با حق است در حالت وجد و غیبت از ماسوی‌الله. در بیت بالا سه کلمهٔ عیش (= زندگانی)، وقت، و دل، یادآور سخن زیر در **طبقات صوفیه** است که هر سه کلمه در آن آمده است:

«شیخ‌الاسلام گفت که صوفی دل‌اید و وقت‌اید و زندگانی...»[۲۷] که این یادآوری سبب می‌شود که کلمهٔ عیش را در شعر حافظ تنها به همان معنی مشهور نگیریم.

گاهی حوزهٔ این تداعی‌ها گسترده می‌شود و ممکن است مطالب مختلفی در ذهن بیاید که ناشی از ساخت و بافت خاص شعر است چنانکه در بیت زیر:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل　　کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها.

این بیت اولاً یادآور این آیهٔ قرآن کریم است: **کظُلماتٍ فی بحرٍ لُجّیٍ یَغْشاهُ مَوجٌ مِنْ فَوقِهِ مَوجٌ مِن فَوقِهِ سَحابٌ ظلماتٌ بعضُها فوقَ بعضٍ**: (کردار ایشان که کافر شدند) چون تاریکی‌هایی است در دریایی ژرف که بر سر آن موجی است و بر بالای

آن موج موجی دیگر و بر بالای آن ابری با تاریکی‌هایی بر زبر یکدیگر.»* ثانیاً یادآور ابیاتی از حلاج است که موضوعش هم با این بیت و هم با مایه و مضمون کلی غزل حافظ مناسبت دارد:

مـا وَجَـدتُ لِقَلبی راحـةً اَبـداً — و کیفَ ذاک وَ قـد هَـیِّیتُ لِکَـدَرِ

لَقد رَکَبتُ عَلی التغریرِ واعَـجَبا — مِمَّن یُریدالنَّجا فی مَسلَکِ الخطرِ

کَاَنَّـــنی بَـیْنَ امـواجٍ تَـقَلَّبَنی — تَقَلُّباً بَیْنَ اِصعادٍ و مُنحَدَرِ** [۲۸]

و نیز این ابیات:

ما زِلْتُ أطفوا فی بِحارِ الْهویٰ — یَـــرفَعُنی المــوجُ وَاَنــحطُّ

فَـــتارَةً یَـــرفَعُنی مَــوْجُها — فَـتارةً اَهـویٰ وَانْـغطّ*** [۲۹]

و ثالثاً یادآور سخن حسن بصری است: «نقل است که یکی از او (حسن بصری) پرسید که چگونه‌ای؟ گفت: چگونه بود حال قومی که در دریا باشند وکشتی بشکند و هر کسی به تخته‌ای بمانند؟ گفت: صعب باشد. گفت: حال من همچنانست». [۳۰]

در بیت زیر از سنایی نیز کلمات دریا، موج، ظلمت با بیت حافظ مناسبت پیدا می‌کند:

عشق دریای محیط و آب دریا آتش است — موجها آید که گویی کوههای ظلمت است

استعداد شعر حافظ در ایجاد تداعی معانی‌هایِ مختلف بسیار است. و از همین روی است کـه گـذشته از مـضامین و تـصویرهای قـرآنـی و عـرفانی، مـضامین و تصویرهای بسیاری از شاعران مشهور فارسی‌زبان نیز به هنگام خواندن شعر حافظ تداعی می‌شود و این تداعی‌ها به نظر نمی‌رسد که از روی آگاهی صورت گـرفته باشد و بیشتر ناشی از اندوخته‌ها و حضور ذهن حافظ است که هنگام تجربه‌های

---

* سورهٔ نور، آیهٔ ۴۰

** هرگز در دل خویش قرار و آرام نیافتم، و قرار و آرام چگونه میسّر شود در حالی که تیره‌روزی را مهیا شده‌ام؟ راستی را که بر مرکب خطر سوار شدم، شگفتا از آن کس که در گذرگاه خطر طالب رهـایی است! گویی که درکام امواجی گرفتارم که در فرا و فرو رفت خویش زیر و زبرم می‌کند.

*** پیوسته در دریاهای عشق غوطه‌ورم. موجی مرا بالا می‌برد و از بالا فرو می‌افتم. یکبار موج دریای عشق است که مرا فرا می‌برد و باری دیگر منم که فرود می‌آیم و در آب غوطه‌ور می‌شوم.

شاعرانه در حادثهٔ ذهنی او وارد می‌شوند و اثر آنها در شعر حضور می‌یابد. مثلاً به این بیت حافظ توجه کنید:

دور است سَرِ آب از این بادیه هشدار　　تا غول بیابان نفریبد به سرابت

کلمات و ترکیبات برجسته در این بیت عبارتند از: سرِ آب، بادیه (= بیابان)، بیابان، غول، سراب. این کلمات به سبب تشخصی که در بیت دارند می‌توانند شعرهای دیگر شاعرانی را که این کلمات در شعری از آنان برجستگی دارد، تداعی کنند. مثلاً در ارتباط با همین بیت، ابیات زیر از حدیقهٔ سنایی به یاد می‌آید:

شده از تف شوره‌ای بدرنگ　　همچو سیماب ریزه دروی سنگ
سایه یک‌دم درو نیاسوده　　غول و خضرش سراب پیموده[۳۱]

این ابیات را همانطورکه پیداست سنایی در توصیف بیابان آورده است. بنابراین مجموعه‌ای ازکلمات غول، بیابان، سراب، در ذهن خواننده حضور پیدا می‌کند. در دو بیت زیر نیز مجموعهٔ «سَرِ آب، سَراب» را می‌بینیم:

این هم از فعل توست کاندر تاب　　از سرِ آب رفته‌ای به سراب
سرِ آبت سراب شد چه کنی　　عقل و دینت خراب شد چه کنی[۳۲]

بدین ترتیب مجموعهٔ کلمات اصلی و تصویرساز شعر حافظ، ابیاتی از حدیقة‌الحقیقة سنایی را می‌تواند در ذهن کسی که با ابیات سنایی آشنایی دارد، حاضرکند و طیف تجربهٔ ذهنی وی را به هنگام خواندن شعر حافظ وسعت ببخشد. همچنین مضمون «غرقه شدن عاشقان در دریا و آلوده نگشتن به آب که در بیت زیر حافظ به آن اشاره کرده است:

آشنایان ره عشق در این بحر عمیق　　غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده

متأثر از این بیت سنایی است:

گواه رهرو آن باشد که سردش یابی از دوزخ　　نشان عاشق آن باشد که خشکش بینی از دریا[۳۳]

ترکیب متناقض‌نمای «سخت سست» را که حافظ در ارتباط با مضمون «امل» (= درازی عمر) و بنیاد عمر در بیت زیر آورده است:

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است　　بیار باده که بنیاد عمر بر باد است.

عمادی رازی، نیز در ارتباط با همان مضمون و همراه با کلمهٔ «بنیاد» آورده است:

گردون سر مردمی ندارد　　گیتی دل خرمی ندارد

بنیاد حیات سخت سست است　　افسوس که محکمی ندارد...[۳۴]

تصویر بسیار زیبای بیت زیر را که به کمک کلمات «عماری» و «ماه» ساخته شده است، به احتمال زیاد حافظ می‌بایست از نظامی گرفته باشد. حافظ می‌گوید:

عماری‌دار لیلی را که مهد ماه در حکمست　　خدا را در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد.

نظامی در هفت‌پیکر، ضمن بیان بخشی از داستان بهرام گور، اشاره می‌کند که «یزدگرد»، پدر بهرام، وی را به «نعمان»، پادشاه یمن می‌سپارد تا وی را در آنجا تربیت کند و ادب شاهی بیاموزد و نعمان بهرام را برای تربیت می‌برد:

برد نعمانش از عماری شاه　　کرد آغوش خود عماری ماه[۳۵]

عناصر همین تصویر را در داستان بانوی حصاری در کتاب هفت‌پیکر نیز می‌بینیم. وقتی که بانوی حصاری شبانه از حصار خود به قصر پدر می‌رود:

چون شب از نافه‌های مشک سیاه　　غالیه سود بر عماری ماه

در عماری نشست با دل خوش　　ماه در موکبش عماری‌کش[۳۶]

تصویر بیت زیر و نیز کلمات تشکیل دهندهٔ آن نیز می‌بایست از تصویر مشابهی در لیلی و مجنون نظامی اقتباس شده باشد:

تاب بنفشه می‌دهد طرّهٔ مشک‌سای تو　　پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو

نظامی گفته است:

از زلف دهد بنفشه را تاب　　وز روی گل شکفته را آب[۳۷]

تصویر بیت زیر را نیز حافظ باید از کمال‌الدین اسماعیل وام گرفته باشد:

من پیر سال و ماه نیم یار بی‌وفاست　　بر من چو عمر می‌گذرد پیر از آن شدم.

مصراع دوم گذشته از ایهام معنایی که در نتیجهٔ تغییر تکیه در خواندن حاصل

می‌شود، زیرا کلمهٔ «چو» را می‌توان هم قید تعلیل (به این سبب) معنی کرد و هم می‌توان آن را به «مانندِ» معنی کرد و ادات تشبیه شمرد که منظور اصلی حافظ نیز همین است. در این صورت «گذشتن یار بر حافظ» به «گذشتن عمر بر حافظ» تشبیه شده است. اما وجه شبه‌روشن نیست و مجال تأمل را وسعت می‌بخشد. از بیت کمال‌الدین اسماعیل می‌توان وجه شبه را «عزیز بودنِ» عمر و یار شمرد و این‌که هردو می‌روند و باز نمی‌آیند:

از عزیزی به عمر می‌مانی　　زان برفتی و باز می‌نایی[۳۸]

اما با توجه به دو بیت دیگر حافظ می‌توان وجه شبه را میان عمر و یار «شتاب درگذشتن» و «پنهان گذشتن» شمرد:

- **از سر کشتهٔ خود می‌گذری همچون باد　　چه توان کرد که عمرست و شتابی دارد.**
- **دی در گذار بود و نظر سوی ما نکرد　　بیچاره دل که هیچ ندید از گذار عمر.**

مضمون بیت:

به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر　　به بند و دام نگیرند مرغ دانا را

نیز از ابوالفتح بُستی اقتباس شده است:

اَلَمْ تَرَ طَیْرَ الْجَوِّ تَهوی مسفته　　لِحَبٍّ کَقَطرِ مِن ذَوی الجوّ مَتْصَبٍّ
کَذلک لا یَصْطادُ ذو الرَّأیِ وَ الحجیٰ　　مَحَبّاتِ حَبّاتِ القُلُوبِ بلاحَبٍّ[۳۹]

تصویر «برآمدن خورشید می از ساغر» در بیت:

خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد　　گر برگ عیش می‌طلبی ترک خواب کن

یادآور تصویر و مضمون زیر از مولوی است:

ای اهل صبوح در چه کارید　　شب می‌گذرد روا مدارید
مانندهٔ آفتاب رخشان　　از جام صبوح سر بر آرید[*][۴۰]

---

* دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ دربارهٔ این بیت یادآور شده است: مضمون شعر منسوب به یزید است: و شمسة کرم برجها قعردنها　　و مشرقها الساقی و مغربها فمی.

←

تصویرِ «چون خورشید بودن شراب در جام» را ابوالفتح عبدالکریم بن احمد الحاتمی الهروی شاعر دورهٔ غزنوی نیز در شعر خود آورده است:

اَما تَری الخَمْرَ مِثْلَ الشَّمسِ فی قَدَحِ　　　کَالبدرِ فَوْقَ یَدٍ کَالغیثِ اِذا صابَت[۴۱]

بیت زیر از حافظ:

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من　　　کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

هم یادآور بیتی از نظامی و هم یادآور بیتی از مولوی است تا جایی که بعید است این دو بیت در خاطر حافظ نبوده باشد. نظامی می‌گوید:

هرچه خلاف آمد عادت بود　　　قافله سالار سعادت بود[۴۲]

و مولوی می‌گوید:

من چو در سایهٔ آن زلف پریشان جمعم　　　لازمم نیست که من راه پریشان بکشم[۴۳]

تصویر «چون شمع خنده زنان ترک سر کردن» در بیت زیر را:

دلا ز نور هدایت گر آگهی یابی　　　چو شمع خنده زنان ترک سر توانی کرد

نیز حافظ از کمال‌الدین اسماعیل گرفته است:

شمعم که چو خود را به غمت پردازم　　　در پای تو سر خنده‌زنان اندازم[۴۴]

ترکیب «کرشمهٔ حسن» در بیت زیر نیز یادآور بخشی از سوانح‌العشاق احمد غزالی است.

غرض کرشمهٔ حسن است ورنه حاجت نیست　　　جمال دولت محمود را به زلف ایاز

شیخ احمد غزالی می‌نویسد: «نیکوی دیگر است و معشوقی دیگر. کرشمهٔ حسن دیگر است و کرشمهٔ معشوقی دیگر، کرشمهٔ حسن را روی در غیری نیست و از بیرونش پیوندی نه، اما کرشمهٔ معشوقی در غنج و دلال و ناز، آن معنی از عاشق مددی دارد و بی اوراست نیاید. لاجرم اینجا بود که معشوق را عاشق دریابد»[۴۵].

→ خاقانی نیز گفته است:

مـی آفتاب زرفشان جام بلورش آسمان　　　مشرق کف ساقیش دان مغرب لب یار آمده

(یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، ص ۲۲۰)

غزالی پس از این مطلب حکایت گلخن تابی را می‌آورد که بر پادشاهی عاشق می‌شود. چون راه گذر پادشاه بر گلخن است، عاشق بیچاره هر روز بر سر راه می‌نشیند تا معشوق را ببیند. اما عاشق روزی از قضا بر گذر ننشسته است، کرشمهٔ معشوقی پادشاه بی‌محل می‌ماند و در شاه تغییری حاصل می‌شود که وزیر او در می‌یابد.

در بیت حافظ خاطرهٔ این سخن و حکایت باقی مانده است. حافظ به جای کرشمهٔ معشوقی، کرشمهٔ حسن، و به جای شاه و گلخن تاب، محمود و ایاز را آورده است تا بگوید که اگر معشوق به من لطف کرده است و از روی صدق و صفا با دلم دمساز شده است، مقصودش تحقق کرشمهٔ حسن است وگرنه جمال دولت شاه را نیازی به عشق ورزیدن با گدایی چون او نیست و حسن او مستغنی از عشق غیر است:

هزار شکر که دیدم به کام خویشت باز — ز روی صدق و صفا گشته با دلم دمساز...
اگرچه حسن تو از عشق غیر مستغنی است — من آن نیم که از این عشقبازی آیم باز...
بدین سپاس که مجلس منورست به دوست — گرت چو شمع جفایی رسد بسوز و بساز
غرض کرشمهٔ حسن است ورنه حاجت نیست — جمال دولت محمود را به زلف ایاز

مضمون «به کسب و اختیار نبودن عاشقی و موهبت بودن آن» که در بیتی از غزل حافظ آمده است، سخن احمد غزالی را در سوانح دربارهٔ عشق به یاد می‌آورد که در آن کلمات «کسب» و «اختیار» ذکر شده است:

می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار — این موهبت رسید ز میراث فطرتم

احمد غزالی در سوانح می‌نویسد: «عشق جبری‌ست که درو هیچ کسب را راه نیست به هیچ سبیل، لاجرم احکام او نیز همه جبرست، اختیار ازو و از ولایت او معزول است، مرغ ولایت در اختیار او نپرد.»[۴۶]

اشاره‌های فراوان دیگری از این دست که به وسیلهٔ محققان در مقایسهٔ شعر حافظ با آثار شعری و نثری مشهور بیان شده است می‌تواند با مطالعهٔ بیشتر و مستمر وسعت و تنوع بیشتری پیدا کند و نه تنها از حدود کتاب‌هایی مثل مرصادالعباد،

کشف‌الاسرار، و شاعرانی چون سنایی، انوری، خاقانی، نظامی، عطار، کمال‌الدین اسماعیل، سعدی، نزاری قهستانی، امیرخسرو، خواجو، سلمان، عبید، همام تبریزی، شاه نعمت‌الله ولی و... فراتر رود بلکه بسیاری از آثار منظوم و منثور دیگر از جمله کلیله و دمنه، سوانح احمد غزالی، کیمیای سعادت، اسرار التوحید، روح‌الارواح، عبهر العاشقین، جهانگشا و... را در بر بگیرد[۴۷]. دریافت این نکته که حافظ بسیاری از مضمون‌ها، اندیشه‌ها، تصویرها و ظرایف فنی شعر خود را از گذشتگان اخذ کرده است و این حکایت از اشراف چشمگیر حافظ بر میراث ادبی و فرهنگی قبل از خود دارد، سبب می‌شود که حافظ در نظر خواننده با فرهنگ‌ترین شاعر فارسی‌زبان جلوه کند و توقع و انتظار هر خواننده‌ای را به اقتضای موقعیت و آشنایی او با این فرهنگ میراثی برآورد و در نتیجه این وسوسه را به وجود آورد که در غزل‌های حافظ کل میراث فرهنگی ما نهفته است. دیدن حافظ از چشم‌انداز چنین وسوسه‌ای به او چهره‌ای فراواقعی و اسطوره‌ای می‌بخشد که سبب می‌شود به خواننده در برخورد با غزل‌های حافظ از پیش احساس خاصی از عظمت و عمق دور از دسترس دست دهد و پیشاپیش با این فرض که غزل حافظ پر از رازها و ظرایف پنهان است به خواندن شعر او بپردازد. کشف ارتباط بینامتنی غزل‌های حافظ با میراث گذشتگان چندان که بیشتر می‌شود، دامنهٔ آن احساس خواننده را فراخ‌تر و فرض وجود و ابعاد پنهان شعر حافظ را وسعت بیشتر می‌بخشد و دیوان او را به منزلهٔ جهانی همواره مستعد برای کشف‌های تازه می‌نماید، ضمن آن‌که هنر و اندیشهٔ او را در بهره‌برداری و کیفیت تصرف زبانی و معنایی برجسته‌تر نشان می‌دهد.

در بخش پیش در بیان جهان‌بینی حافظ تأثر وی را از عطار به تفصیل بیان کردیم. گاهی بیتی از حافظ خلاصهٔ ابیات و مضمونی از چند بیت عطار است. در ارتباط با داستان حضرت یوسف، عطار اشاره‌های متعدد دارد و از جمله در منطق‌الطیر این ابیات را می‌بینیم:

- **یوسفت چون پادشه خواهد شدن — پیشوای پیشگه خواهد شدن**
- **ای میان چاه ظلمت مانده — مبتلای حبس محنت مانده**

خویش را زین چاه ظلمانی برآر　　　سر ز اوج عرش رحمانی برآر
همچو یوسف بگذر از زندان و چاه　　　تا شوی در مصر عزت پادشاه

این ابیات و نظایر آن در این بیت زیبای حافظ و با همان تأویل عطار خلاصه شده است:

ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد　　　وقت آنست که بدرود کنی زندان را

در بعضی از غزل‌های حافظ گاهی الهام‌بخش یک غزل، تصویری معنی‌دار از یک حکایت عطار است که حضور آن نکتهٔ الهام‌بخش در ذهن خواننده می‌تواند به ارتباط بهتر و دقیق‌تر او با شعر حافظ کمک کند. این ارتباط‌ها میان شعر حافظ و آثار منظوم و منثور دیگر بسیار متنوع است و حوزهٔ وسیعی از اندیشه‌ها، تصویرها، تضمین‌ها و ظرایف فنی را در بر می‌گیرد.

در الهی‌نامهٔ عطار حکایتی دربارهٔ کیخسرو و جام‌جم آمده است که به نظر می‌رسد منبع الهام اصلی حافظ در سرودن غزلی باشد که چنین آغاز می‌شود:

سال‌ها دل طلب جام‌جم از ما می‌کرد　　　آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
گوهری‌کز صدف کون‌ومکان بیرون است　　　طلب از گمشدگان لب* دریا می‌کرد

چنانکه پیداست در این جا «دل» از «ما»، «جام‌جم» طلب می‌کند در حالی که جام‌جم با خود اوست. در واقع در اینجا دل که جام‌جم با اوست، طالب جام‌جم است. در حکایت عطار، کیخسرو که جام‌جم با اوست از جام‌جم، جام‌جم را طلب می‌کند. حافظ با قرار دادن دل به جای کیخسرو و «ما» به جای «جام‌جم» مشکل غرابت روابط میان عناصر حکایت عطار را به ظاهر منطقی‌تر کرده است. اگر کیخسرو را که صاحبِ دل است به منزلهٔ «ما» بگیریم، و «دل» را که جام‌جم با اوست یا خود، جام‌جم است، جام‌جم بشماریم، در حکایت عطار:

۱) ما جام‌جم (دل) را از جام‌جم طلب می‌کنیم
و در شعر حافظ

---

* در حافظ خانلری به جای «لب»، «ره» آمده است.

۲) جام‌جم (دل) از ما جام‌جم را طلب می‌کند.

با توجه به رابطهٔ ۱ و ۲، پیداست که حافظ مضمون حکایت عطار را وارونه کرده است بی‌آنکه مشکل غرابت روابط را حل کرده باشد. به همین سبب است که در بیت سوم می‌گوید:

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش　　کو به تأیید نظر حل معمّا می‌کرد...

به هرحال حافظ مشکل عدم روابط ظاهری عناصر را هم در حکایت عطار دیده است و هم خود در تغییری که در آن ایجاد کرده است، سعی نکرده است که مشکل روابط را حل کند تا بتواند بقیهٔ این غزل داستان‌واره را برای رسیدن به منظور خود ادامه دهد و حل آن را از زبان پیر مغان بشنود. با سخن پیر مغان در غزل حافظ مشکل روابط عناصر حل می‌شود اما در حکایت عطار غرابت غیرمنطقی حکایت همچنان باقی می‌ماند:

نشسته بود کیخسرو چو جمشید　　نهاده جام‌جم در پیش خورشید
نگه می‌کرد سرّ هفت کشور　　وزان جا شد به سیر هفت اختر
نماند از نیک و بد چیزی نهانش　　که نی در جام‌جم می‌شد عیانش
طلب بودش که جام‌جم ببیند　　همه عالم دمی در هم ببیند
اگر چه جمله عالم را همی دید　　ولی در جام، جام‌جم نمی‌دید
بسی زیر و زبر آمد در آن راز　　حجابی می‌نشد از پیش او باز
به آخر گشت نقشی آشکارا　　که در ما کی توانی دید ما را
چو ما فانی شدیم از خویشتن پاک　　که بیند نقش ما در عالم خاک
چو فانی گشت از ما جسم و جان هم　　ز ما نه نام ماند و نه نشان هم
تو باشی هر چه بینی ما نباشیم　　که ما هرگز دگر پیدا نباشیم
چو نقش ما به بی‌نقشی بدل شد　　چه جویی نقش ما چون با ازل شد
همه چیزی به ما زان می‌توان دید　　که ممکن نیست ما را در میان دید...
اگر خواهی تو نقش جاودان یافت　　چنان نقشی به بی‌نقشی توان یافت
کنون گر همچو ما خواهی چو ماشو　　بترک خود بگو از خود فنا شو...[۴۸]

از روابط غیر منطقی حکایت که بگذریم، عطار این اندیشه را نتیجه می‌گیرد که ما به شرط نیستی و فانی شدن از خویش، به جام‌جم بدل می‌شویم و تجلی‌گاه حقایق می‌گردیم و این همان است که رابطهٔ اول ـ که به آن اشاره کردیم ـ گویای آن است. اما حافظ میان «ما» به‌عنوان بیگانه با جام‌جم، و جام‌جم که همان «دل» است که خود جام‌جم را دارد و از ما بیگانگان طلب می‌کند، تفاوت می‌گذارد. این نتیجهٔ همان دو بُعدی بودن انسان در جهان‌بینی حافظ است. دو بُعدی بودنی که در خلقت انسان است و از روز ازل خدا با نفخ روح در بُعد خاکی انسان آن را ایجاد کرده است و پیران و صوفیان مدعی عصر ادعا می‌کنند آن جنبهٔ روحانی وجود خود را تحقق بخشیده‌اند و از جنبهٔ خاکی و نفسانی وجود خود فانی گشته‌اند، اما حافظ که عقیده دارد تنها پیر مغان که هردو جنبه وجود انسان را معتبر می‌داند، بر حق است و دیگران ادعایشان کذب است مشکل خود را نزد پیر مغان می‌برد و او را در حالی می‌بیند که قدح باده، یعنی جام‌جم در دست اوست و در آن به صد گونه تماشا می‌کند. پیر مغان که مظهر دوبُعدی بودن انسان است هم جام‌جم است به اعتبار بُعد معنوی انسان و هم بیگانه با جام‌جم به اعتبار بُعد مادی انسان:

دیدمش خرم و خندان قدح باده به‌دست — وندران آینه صد گونه تماشا می‌کرد

گفتم این جام‌جهان‌بین به‌تو کی داد حکیم — گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

به هر حال آغاز غزل که در آن سخن از سالها جستن جام‌جم می‌رود و نیز در غزل بر این معنی تکیه می‌شود که انسان خود به اعتبار بُعد معنوی جام‌جم است، با دوبیتی که در عبهر العاشقین روزبهان بقلی شیرازی آمده است، بی‌ارتباط نیست:

در جستن جام‌جم جهان پیمودم — روزی ننشستم و شبی نغنودم

زاُستاد چو وصف جام‌جم بشنودم — خود جام جهان‌نمای جم من بودم[۴۹]

نمونهٔ دیگر از این بهره‌گیری‌ها غزلی است از حافظ به مطلع:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست — پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست

که آن را با توجه به غزل‌های داستان‌واره‌ای ساخته است که عطار در دیوان خود آورده است و در بخش اول از آنها یاد کردیم. مقایسهٔ این غزل حافظ با آن غزل‌ها

می‌تواند کیفیت اقتباس و اختلاف نگاه و بیان حافظ را در مقایسه با عطار نشان دهد.

غزل حافظ چنین است:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست — پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

نرگسش عربده جوی و لبش افسوس‌کنان — نیمشب دوش به بالین من آمد بنشست

سر فراگوش من آورد به آواز حزین — گفت ای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست؟

عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند — کافر عشق بود گر نشود باده پرست

بروای زاهد و بر دُردکشان خرده مگیر — که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم — اگر از خمر بهشت است وگر از بادهٔ مست

خندهٔ جام میِ و زلف گره گیرنگار — ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست

این غزل یادآور چندین غزلِ داستان‌وار از غزل‌های عطار است* که علی‌رغم اختلاف واژگانی و موسیقیایی و بلاغی همه مضمونْ‌مایه‌ای واحد دارند. چنان که در خلال فصل اول این کتاب به این غزل‌ها اشاره کردیم، در همهٔ این غزل‌های عطار گذشته از اختلاف‌های جزئی در طرح و ساختار، شاهدی زیبارو بر زاهدی که غالباً در مسجد و صومعه نشسته یا خفته است شباهنگام یا سحرگاه ظاهر می‌گردد و به او شراب می‌نوشاند و زاهد چون شراب می‌نوشد، مست و از خودبی‌خود می‌شود و از مسجد و صومعه خارج می‌گردد و از جرگهٔ دین‌داران عادتی خارج و در جرگهٔ رندان و قلندران و می‌خواران در می‌آید و ترک نام و ننگ می‌کند. از این زاهد عطار با لفظ «پیر»، «پیر ما» و یا «من» ـ عطار در مقام اول شخص ـ یاد می‌کند. اشاره کردیم که بُنمایهٔ همهٔ این غزل‌ها همان داستان شیخ صنعان است که عطار آن را در

---

* شبیه این غزل در آثار شاعران قبل از حافظ از جمله سنایی، انوری، ظهیر فاریابی، عطار و خواجو و نیز شاه نعمت‌الله ولی و عراقی یافت می‌شود. به نظر دکتر امین ریاحی، مضمون بیتهای سوم و چهارم حافظ که در آن معشوق خوابناکی عاشق را سرزنش می‌کند در سخن هیچ یک از آن هفت شاعر نیست و پیش از حافظ در غزلی از همام تبریزی آمده است:

چشم مستش دوش می‌دیدم به خواب — کرده بود از ناز آغاز عتاب

گفت کای مشتاق خوابت می‌برد؟ — هل یکون النوم بعدی مستطاب؟

هرکه در هجران بیاساید دمی — جاودان از دوست ماند در حجاب

(امین ریاحی، محمد، گلگشت، صص ۲۰۸-۲۰۹)

منطق‌الطیر به تفصیل پرورده است. از معشوقی که در این غزل ـ داستان‌ها ـ یاد می‌شود نیز گاهی عطار با کلمهٔ «ترسابچه» یا «ترسازاده» یاد می‌کند که دختر ترسا را در داستان شیخ صنعان به یاد می‌آورد. در این غزل‌ها با توجه به همهٔ نمونه‌ها می‌توان شاهد زیبارو را تجلی حق یا جبرئیل یا منِ ملکوتی عارف در صورت حُسن، و شرابی را که به زاهد می‌پیماید رمز عشق دانست که انگیزه‌اش حُسن است، رفتن از مسجد و صومعه به میخانه و خرابات و دیر مغان که به معنی خروج از دینداری عادتی است، نیز رمزگذر از تصوف زاهدانه به تصوف عاشقانه است که شرط دیدار معشوق و وصال یار حقیقی است و عطار در یکی از این غزل‌ها که گفتیم، خود ترکیب تشبیهی اضافی «شراب عشق» را به‌کار می‌برد که مؤید همین استنباط است و ما همین غزل را برای مقایسه با غزل حافظ برمی‌گزینیم.

دوش وقت صبح چون دلداده‌ای — پیشم آمد مست ترسازاده‌ای
بی‌دل و دینی، سر از خط برده‌ای — بی‌سروپایی، ز دست افتاده‌ای
چون مرا از خواب خوش بیدار کرد — گفت هین برخیز و بستان باده‌ای
من ز ترسازاده چون می بستدم — گشتم از می بستدن دلداده‌ای
چون شراب عشق در دل کار کرد — دل شد از کار جهان چون ساده‌ای
در زمان زنّاربستم بر میان — در صف مردان شدم آزاده‌ای
نیست اکنون در خرابات مغان — پیش او چون من به سر استاده‌ای
نیست چون عطار در دریای عشق — دُر ز چشم دُرفشان بگشاده‌ای

گفتیم که از ویژگی‌های غزل حافظ گذشته از ارتباط‌های درون متنی دقیق یکی هم ارتباط‌های بینامتنی وسیع آن است. خوانندهٔ غزل مورد بحث حافظ اگر با داستان شیخ صنعان و غزل ـ داستان‌هایِ عطار آشنا باشد، از طریق فهم ارتباط آنها با غزل حافظ، هم غزل حافظ را در طیفی وسیع‌تر و رنگارنگ و دقیق‌تر می‌بیند و هم برای تفسیر و تأویل شعر چشم‌انداز وسیع‌تری را در پیش نظر خواهد داشت.
حضور ذهن خواننده نسبت به داستان شیخ صنعان ـ که حافظ از آن بسیار متأثر است ـ و این غزل‌ها که شباهت موضوعی آشکار با غزل حافظ دارد، وی را به حادثهٔ ذهنی حافظ در اثنای خلق این غزل نزدیک‌تر و تجربهٔ ذهنی حاصل از قرائت

غزل حافظ را برای او سرشارتر و غنی‌تر می‌سازد و خود امکان مقایسه را در میان این غزل حافظ و غزل‌های عطار و تأمل در موارد اختلاف و اشتراک نگاه آن دو را در حوزهٔ معنی و صورت فراهم می‌آورد.

در نگاه نخستین ساختار غزل‌های عطار و از جمله غزلی که نقل کردیم، روالی منطقی و طبیعی و عادی برحسب تجارب زبانی ما دارد. سخن از جایی آغاز می‌شود و مفاهیم در پیوند با هم به دنبال یکدیگر می‌آید و در جایی که نتیجهٔ سخنان قبل است تمام می‌شود. در این غزل‌ها عطار نقش راوی را به عهده دارد. واقعه‌ای راکه میان زاهد و شاهد یا میان خود او و شاهد اتفاق افتاده است بیان می‌کند و معمولاً در پایان غزل نتیجهٔ معانی ابیات قبل را متذکر می‌گردد. اما حافظ روال روایی و طبیعی و عادی را تا پایان غزل حفظ نمی‌کند و با شکستن شالودهٔ منطقی عادت ما و ساختار بیانیِ مورد توقع ما، زمینهٔ ابهام بیشتر شعر و جلب توجه و تأمل خواننده را تدارک می‌بیند. این شگردِ شالوده شکنیِ جریان منطقی و طبیعی بیان یا توجه به عادت ستیزی در زبان از خصوصیات مهم شعر حافظ است. عادت ستیزی در جهان‌بینی و اعتقادات که گونه‌ای از تجدد آفرینی در ارزش‌های کهنه است که در نتیجهٔ عادت، حقیقت خود را از دست داده است، اگرچه در تصوف و نیز در عرفان عطار پیدا و پنهان زیاد توجه خواننده را جلب می‌کند، در شعر بخصوص در شعر مولوی و حافظ نمود برجسته‌تری در شیوهٔ بیان پیدا می‌کند. برای روشن شدن بیشتر موضوع در ذیل به تحلیل ساختار بیانی غزل حافظ می‌پردازیم.

۱. سه مصراع نخستین غزل توصیف وضع ظاهری شاهد است: زلف آشفته، خوی کرده، خندان لب، مست، پیرهن چاک، غزل خوان، صراحی در دست، با نرگسی عربده جوی و لبی افسوس کنان.

۲. مصراع چهارم و پنجم بیان دو کنش شاهد است: نشستن بر بالین حافظ و سر فراگوش او آوردن.

۳. مصراع ششم، نقل سخن شاهد است که با آواز حزین در گوش حافظ می‌گوید: ای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست؟

۴. بیت چهارم، معلوم نیست که دنبالهٔ سخن شاهد با حافظ است یا سخن حافظ که

به دنبال واقعه در خطاب عام با خوانندگان یا با شخص دیگر (زاهد) ایراد می‌شود.
۵. بیت پنجم بی‌هیچ بیت یا سخن واسطه‌ای، خطاب مستقیم حافظ به زاهد است.
۶. بیت‌های ششم و هفتم هم می‌تواند دنبالهٔ کلام حافظ در خطاب با زاهد باشد و هم خطاب عام با همهٔ خوانندگان شعر؛ و نیز می‌توان بیت پنجم و ششم را دنبالهٔ خطاب به زاهد شمرد و بیت هفتم را خطاب عام به همهٔ خوانندگان شعر.

چنانکه دیده می‌شود روال منطقی بیان بعد از بیت سوم قطع می‌شود. ابهام ناشی از این نوع شالوده‌شکنی که در نتیجهٔ گردش آزاد و بدون قرینهٔ توضیحی دربارهٔ متکلم و مخاطب در شعر حافظ ایجاد می‌شود، در هیچ یک از غزل‌های مورد بحث عطار وجود ندارد. این نوع شالوده‌شکنی روال ساختار منطقی بیان را که به سبب تغییر بی‌قرینهٔ متکلم و مخاطب، شعر را مبهم می‌کند تنها در حافظ و مولوی می‌توان دید. ابهامی که در نتیجهٔ این شگرد خلافِ عادت بر شعر سایه می‌اندازد و بسیار فراتر و متنوع‌تر و پیچیده‌تر از محدودهٔ صنعت التفات در حد تعریف معمول قدماست، یکی از اسباب زیبایی و تأمل برانگیزی شعر مولوی و نیز حافظ است.

ابهام دیگری که در غزل حافظ در مقایسه با غزل‌های عطار وجود دارد، فقدان بعضی مفاهیم لازم است که خواننده با توجه به کل شعر بطور طبیعی حضور آنها را انتظار دارد. اما جهان متن شعر حافظ به سبب عدم حضور این مفاهیم به چشم خواننده بیگانه و سؤال‌انگیز می‌شود. این انتظار ستیزی که در بسیاری از غزل‌های حافظ به‌صورت گسست معنایی در میان ابیات خود را نشان می‌دهد در این غزل و با توجه به غزل‌های مشابه آن از عطار، بسیار بارزتر و ملموس‌تر می‌نماید. در غزل‌های عطار جهان متن غزل‌ها با توقع و انتظار خواننده کاملاً سازگار است:
۱. شاهدی زیبارو بر زاهد یا پیر یا «منِ» بی‌خبر از عشق ظاهر می‌شود.
۲. شاهد به کسی که بر او ظاهر شده است شراب (عشق) می‌دهد و او مست می‌شود.
۳. زاهد یا پیر با نوشیدن شراب و درک تجربهٔ عشق، از زهد و دینداری که مایهٔ خوشنامی و سلامت است، دست می‌کشد و به جرگه عاشقان رسوا و ملامتی در

می‌آید.

جدا از تعبیر و تأویل عرفانی این واقعه و ابهامی که در کلمات رمزآمیز آن وجود دارد، در ترتیب منطقی بیان این واقعه هیچ امر خلاف انتظاری که ناشی از فقدان بعضی توضیحات ضروری باشد وجود ندارد. اما در غزل حافظ در این زمینه ابهام‌های زیر وجود دارد:

۱. در بیت چهارم سخن از بادهٔ شبگیری می‌رود که به عاشق داده شده است، اما در بیت‌های قبل از آن، نشانه‌ای از دادن چنین باده‌ای به عاشق ــ که با توجه به همهٔ نشانه‌های موجود در شعر همان «منِ» غزل و راوی واقعه حافظ است ــ وجود ندارد. انتظار خواننده این است که مثل غزل‌های عطار منطقاً این اتفاق افتاده باشد و بیان شود و بعد به آن اشاره گردد. قید «چنین» در ابتدای «بادهٔ شبگیر» این انتظار طبیعی خواننده را بخصوص که شاهد، صراحی هم در دست دارد، تقویت می‌کند. در غزل حافظ واقعهٔ دادن چنین بادهٔ شبگیری به عاشق بدون مرجع است.

۲. در غزل ــ داستان‌های عطار، زاهد یا پیر مسجد و صومعه نشین عاشق نیست و عشق را تجربه نکرده است. بعد از تجلی شاهد زیبارو بر وی و نوشاندن شراب عشق به او، عاشق می‌شود و زهد و مسجد و صومعه را رها می‌کند؛ اما در غزل حافظ، شاهد زیباروِ صراحی در دست که بر حافظ ظاهر می‌شود و بر بالینش می‌نشیند، بی‌آنکه باده‌ای به او بنوشاند، او را «عاشق دیرینهٔ» خود خطاب می‌کند.

۳. در هیچ یک از غزل‌های عطار نه خطاب شماتت‌آمیز شاعر نسبت به زاهد یا کسی که شاهد به او شراب می‌نوشاند وجود دارد و نه از شکستن توبه به سبب خندهٔ جام می و زلف گره گیر نگار سخن می‌رود.

این تفاوت‌ها میان غزل حافظ و غزل‌های عطار می‌بایست ناشی از نظرگاه و تفاوت جهان ذهن حافظ و نظرگاه و جهان ذهن عطار باشد. اگر این تفاوت جهان‌ها را درک کنیم، می‌توانیم علت اختلاف طرح و ساختار شعر آن دو را در یابیم. اما برای شناختن جهان ذهن شاعر ما راهی جز تأمل در طرح و ساختار جهانِ متن و زبان شعر او نداریم. از طرف دیگر هر خواننده‌ای با پیش‌فرض‌های ذهنی خود با جهان متن و ساختار زبان شعر مواجه می‌شود و بنابراین تأویلی خاص خود را از

شعر دارد. آنچه می‌تواند این تأویل‌ها را تا حدی همسو و همجهت کند عدم ابهام در طرح و ساختار معنایی و زبانی شعر است و آنچه می‌تواند مجال تأویل‌های مختلف را وسعت ببخشد وجود ابهام‌های گوناگون در طرح زبانی، ساختاری و معنایی شعر است.

با توجه به ابهام‌هایی که در شعر حافظ در مقایسه با غزل‌های مشابه آن در عطار، برشمردیم می‌توان تأویلی از شعر حافظ پیشنهاد کرد. بدون تردید این تأویل وقتی اعتبار خواهد داشت که بتواند اولاً علت وجود آن ابهام‌ها و تفاوت‌های ساختاری غزل حافظ را نسبت به غزل‌های عطار توضیح دهد؛ ثانیاً ابهام‌های واژگانی شعر را رفع نماید؛ ثالثاً رفع ابهام‌های واژگانی شعر، در جهتی سیر کند که متقابلاً صحت تأویل را تأکید نماید.

اکنون بازگردیم به سه امر خلاف انتظاری که در مقایسه با غزل‌های عطار در غزل حافظ یادآور شدیم و گفتیم روال منطقی معنایی شعر را خلاف عادت و مبهم می‌نماید. این سه مورد را به صورت سه سؤال خلاصه می‌توان کرد که پاسخ درست به آنها می‌تواند ابهام ساختار بیانی و واژگانی را نیز روشن کند.

سؤال ۱. چرا در غزل حافظ از بادهٔ شبگیر نوشاندن شاهد به حافظ سخن نمی‌رود اما در غزل‌های عطار چنین اتفاقی می‌افتد؟

سؤال ۲. چرا شاهد بدون دادن بادهٔ شبگیر به حافظ، او را عاشق دیرینه خطاب می‌کند؟ در حالی که در غزل‌های عطار، نسبت عاشقی پس از نوشاندن باده به پیر زاهد یا «من» صورت می‌گیرد؟

سؤال ۳. چرا در غزل حافظ زاهد مورد شماتت قرار می‌گیرد و از شکستن توبه سخن می‌رود در حالی که در هیچیک از غزل‌های عطار این موضوع وجود ندارد؟

نخستین پاسخی که برای سؤال اول می‌توان حدس زد، این است که از نظرگاه حافظ، عاشقی تقدیری است که برای کسانی از ازل مقدر شده است. بنابراین عشق و عاشقی را فقط کسی تجربه می‌کند که از این نصیبهٔ ازلی برخوردار باشد. آن که برخوردار از این تقدیر از پیش رفته است، اگر در این جهان در خواب غفلت رفته باشد، تجلی معشوق در هیأت حُسن کافی است او را برانگیزد و دیدار جمال

معشوق او را مست کند. زیرا برای عاشق هیچ شرابی مستی‌بخش‌تر از دیدار جمال معشوق نیست[۵۰*]. به عبارت دیگر عطار عشق را امری بعدی می‌داند که اگر کسی در مرحلهٔ زهد نماند و کوشش کند از آن بگذرد و عنایت خدا هم دستگیر او شود، به تجربهٔ عشق خواهد رسید. از نظر عطار درد، انسان را از مرحلهٔ زهد به مرحلهٔ عشق ارتقا خواهد داد که البته مشروط به عنایت حق هم هست. چنانکه در آخر داستان شیخ صنعان نیز وقتی ناله و تضرع مریدان شیخ منجر به آمدن پیامبر به خواب یکی از مریدان مخلصِ شیخ و نجات او از گرفتاری و ابتلا در ماجرای عشق دختر ترسا می‌شود، پیامبر(ص) به مرید می‌گوید که از دیرگاه میان حق و شیخ حجابی بود که با ابتلای شیخ به عشق دختر ترسا رفع شد[۵۱]. این حجاب که در واقع جز حجاب زهد و توجه به خلق و خوشنامی و سلامت حاصل از آن نیست به وسیلهٔ عشق از میان برداشته می‌شود. شرابی که شاهد زیباروی در غزل‌های عطار به زاهد یا «منِ» عطار می‌نوشاند نیز در واقع تحقق رفع همین حجاب و گذر از زهد خشک و ورود به قلمرو عشق و عاشقی است و قطع تعلق کلی از خلق.

در حافظ عشق امری بعدی نیست، تقدیری است که از ازل رفته است. شاهدی که بر حافظ متجلی می‌شود او را «عاشق دیرینهٔ من» خطاب می‌کند. کلمهٔ «دیرینه» حکایت از عشقی قدیم و ازلی دارد. بنابراین به کسی که از قدیم عاشق است لازم نیست شراب عشق بدهند تا عاشق شود. او عاشق هست. تجلی معشوق لازم است تا او را از خواب و فراموشی موقتِ ناشی از دنیا و گرفتاری‌های آن برانگیزد و مست کند. به همین سبب هم هست که با آنکه شاهد زیباروی نیمشب به بالین حافظ می‌آید، حافظ از «بادهٔ شبگیر» سخن می‌گوید. کلمهٔ «شبگیر» به عنوان صفت باده بسیار دقیق و با ظرافت هرچه تمام‌تر برگزیده شده است. زیرا «شبگیر»، از نظر ساخت دستوری صفت فاعلی مرکب است به معنی «آن که در شب می‌گیرد» و در واقع حضور شاهد زیبارو در شب یا نیمشب اتفاق می‌افتد و در شب بر حافظ تجلی می‌کند و به‌صورتی ناگهانی او را غافلگیر می‌سازد، ضمن آنکه «گیرایی» و تأثیر باده را نیز تداعی می‌کند. اما در عین حال معنی مشهور «شبگیر»، سحرگاه و صبح زود

* نگاه کنید به یادداشت ذیل شمارهٔ ۵۰، در مآخذ و یادداشت‌ها.

است که در این صورت «بادهٔ شبگیر» باده‌ای را که در سحرگاه هستی، یعنی از ازل به کسی نوشانده‌اند* تداعی می‌کند که یادآور تجلی حق یا معشوق بر ارواح یا «منِ» عاشقان در روز اَلَست است**. این معنی را بخصوص کلمهٔ «اَلَست» در بیت بعد تأکید می‌کند. با تأمل در طرح و ساختار زبانی شعر هیچ جای تردیدی باقی نمی‌ماند که «تحفهٔ اَلَست» به همان «بادهٔ شبگیر» باز می‌گردد و این هردو با «دُردکشی» پیوند دارند و این هر سه نیز به عشق قدیم و ازلی اشارهٔ ضمنی دارند که عاشقان به سبب برخورداری از آن «عاشق دیرینه»اند. واقعهٔ اَلَست همانطور که در بخش‌های گذشته گفتیم به پیمان خدا با ارواح همهٔ آدمیان اشاره دارد.

بسیاری از صوفیه این پیمان را پیمان عشق میان خدا و آدمیان می‌دانند. این عشق با شنیدن خطاب خداوند و دیدن جمال او، در ارواح آدمیان پیدا شد؛ اما نه همهٔ ارواح:

ای عزیز یادآر آن روز که جمال **اَلَستُ بِرَبِّکُم** بر تو جلوه می‌کردند، و سماع **وَ اِنْ اَحَدٌ مِنَ الْمُشرکینَ اسْتجارك فَأجِرْهُ حَتّی یَسمعَ کلامَ اللّهِ******* می‌شنیدی! هیچ جان نبود که نه ویرا بدید، و هیچ گوش نبود الّا که از وی سَماع قرآن بشنید. اما حجاب‌ها برگماشت تا به‌واسطهٔ آن حجاب‌ها بعضی را فراموش شد، و بعضی را خود راه ندهند تا مقام اول، و کار بعضی موقوف آمد بر قیامت[۵۲].

از نظر حافظ زاهدان از آن جمله‌اند که عین القضات می‌گوید: «بعضی را خود راه ندهند تا مقام اول» یا حداکثر این است که کار بعضی موقوف به قیامت است و اگر خودبین و خودپرست نباشند شاید در روز قیامت معشوق را دوباره ببینند. اما عاشقان، گروه سوم‌اند که عشق نخستین را فراموش نکرده‌اند و به یاد آن دیدار ازلی از هرچه جز یاد معشوق است دل بریده‌اند و اسیر در دام هجران‌اند و تجلیِ گهگاهِ یار و شهود او را آرزومندند تا روزگار فراق را بتوانند با شهود موقتی به امید وصال دائم تحمل کنند. در ترجمهٔ نوبت سوم کشف الاسرار نیز روز الست روز پیمان و

---

* به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش   چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازل است.

** دربارهٔ این موضوع نگاه کنید به: میثاق الست، امانت، عشق... ص ۴۳ به بعد.

*** سورهٔ توبه، آیه ۶.

میثاق حق با دوستان است «روزی که ارواح و اشخاص دوستان در مجلس انس از جام محبت شراب عشق» چشیدند[۵۳]. این دوستان همان عاشقان دیرینه‌اند که شراب عشق را از «جام وجه باقی» چشیده‌اند و تجلی حق بر آنان در این جهان تذکر آن دیدار است. حافظ واقعهٔ اَلَست را در موارد متعدد به صراحت و پوشیده در غزل‌های خود آورده است و آن را انگیزهٔ عشق رندان و قلندران پاک‌باختهٔ حق می‌داند که زاهدان از آن بی‌نصیب‌اند. بلاکشی این عاشقان نتیجهٔ بلی گفتن آنان در پاسخ خطاب «اَلَسْتُ بِرَبِّکُم» است. از نظرگاه حافظ سلامت جویی زاهدان و عدم ابتلای آنان به بلا، خود نتیجهٔ عاشق نبودن آنان است. آنان که عشق از ازل نصیب آنان شده است. این نصیبهٔ ازلی را نمی‌توانند از خود بیندازند. درد فراق و بلاکشی آنان در این جهان نتیجهٔ حتمی بلی گفتن آنان به خطاب حق است و وصال و زندگانی مجدد آنان با حق مشروط به تحمل این بلاست*.

شرابی که آنان از دیدار یار و از جام ساقیِ لبِ لعل او نوشیده‌اند هنوز در دامگاه هجران در خاطر آنان زنده است و دُردِ دَردی که در این فراق می‌چشند به امید وصال و دیدار است**. زاهد به سبب محروم بودن از این عشق و عدم درک این نصیبهٔ ازلی در فکر این است که چه کار کند تا در آن جهان به بهشت رود و از تنعمات اخروی برخوردار شود و عاشق به آنچه از سابق براو رفته است می‌اندیشد. به قول مولوی: «زاهدان از عمل اندیشند که چنین کنیم و چنان کنیم. عارفان از ازل اندیشند که چنین کرد و چنان کرد و از های و هوی عمل نیندیشند... الزّاهِدُ یَقوُلُ کَیْفَ اَصْنَعُ والعارِفُ یَقوُلُ کَیْفَ یَصْنعُ[۵۴].» زاهد از نظر حافظ در نتیجهٔ همین بی‌خبری از سابقهٔ ازلی و بی‌نصیبی از عشق است که بر مستانِ عاشق و دُردی کشانِ دَردِ معشوق خرده می‌گیرد و آنان را ملامت می‌کند و از شوریدگانِ مستِ به پیمانه‌کشی شهره شده در روز الست، طاعت و پیمان و صلاح طلب می‌کند***.

---

* مقام عیش میسر نمی‌شود بی رنج | بلی به حکم بلا بسته‌اند عهد الست.

** بر نیامد از تمنای لبت کامم هنوز | بر امید جام لعلت دُردی آشامم هنوز
روز اول رفت دینم در سر زلفین تو | تا چه خواهد شد در این سودا سرانجامم هنوز...
در ازل داده‌ست ما را ساقی لعل لبت | جرعهٔ جامی که من مدهوش آن جامم هنوز

*** مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست | که به پیمانه‌کشی شهره شدم روز اَلَست

از این نظرگاه است که در شعر حافظ معشوق بر آن که عاشق نیست تجلی نمی‌کند، بر عاشق دیرینه تجلی می‌کند که از سابقهٔ لطف ازل برخوردار است. اما در غزل‌های عطار شراب دادن شاهد زیبارو به زاهد، پیر، «منِ» عطار، به معنی حدوث عشق و درک تجربهٔ عاشقی برای کسی است که از عشق غافل و بی‌خبر است، اما کوشش او و لطف حق او را به این مقام ارتقاء می‌دهد. این مقام از نظر عطار به شرط کوشش عبد و کشش حق دست‌یافتنی است. در غزل‌های عطار زاهد و آن کس که عشق را تجربه نکرده است، خام، خودبین، مغرور به طاعت، پشمینه‌پوش، شب‌زنده‌دار، متعبد و خانه‌نشین، بیخبر و خشک و طالب حور و قصور است و گاهی پر گزند[۵۵]، که بسیاری از این صفات را در دیوان حافظ هم داراست. اما در جهان غزل‌های عطار برخلاف جهان شعر حافظ، زاهد ریاکار و خرده گیر و عیب‌بین نیست. گویی آنقدر معرفت دارد که بداند عیب‌جویی از دیگران در نهایت نسبت دادن عیب به خالق است. زاهد در شعر عطار خالص است. عدم عیب‌بینی او ناشی از عقیدهٔ او به علم بی‌نهایت حق و سابقهٔ رفته است. غرور و خامی و خودبینی او ناشی از این است که فکر می‌کند راه نجات و رستگاری راهِ اوست نه راه رندان و عاشقان مست. عطار عقیده دارد زاهد اگر عاشق شود از همهٔ این عیب‌ها می‌رهد و چنانکه گفتیم از نظرگاه عطار این امر تحقق یافتنی است. اما در جهان شعر حافظ، زاهد چنان می‌نماید که گویی به سابقهٔ ازل عقیده ندارد، به همین سبب برجسته‌ترین صفت او ریا و عیب‌جویی و خرده گیری است* در حالی که صفت بارز و برجستهٔ پیر مغان، پیر آرمانی حافظ، ریاستیزی و عیب‌پوشی است و راه نجات و رستگاری را صداقت و عیب‌پوشیدن می‌داند**؛ چراکه به سابقه و نصیبهٔ ازلی خالصانه عقیده دارد. به همین سبب است که حافظ در غزل مورد بحث پس از بیان واقعهٔ خود به یاد زاهد می‌افتد و محروم بودن او از تجربهٔ چنین واقعه‌ای. گویی بیان واقعه در اصل برای آن است که به زاهد بگوید بر دُردی کشان عاشقی چون من خرده مگیر زیرا مستی وعاشقی تحفه‌ای‌ست که از روز الست به ما داده‌اند و به تو

---

* یا رب آن زاهد خودبین که بجز عیب ندید / دود آهیش درآئینهٔ ادراک انداز.

** به پیر میکده گفتم که چیست راه نجات / بخواست جام می و گفت عیب پوشیدن.

نداده‌اند. در حالی که غزل ـ داستان‌های عطار برای این بیان می‌شود تا گفته شود که رستن از خودبینی و رعونت نفس و وصول به حقیقت، مشروط به عاشق شدن در نتیجهٔ تجلی حق در چهرهٔ معشوقی بر سالک راه طریقت است. عطار نیز در غزل‌های خود به واقعهٔ اَلَست اشاره‌های متعدد دارد و آن را نخستین میثاق عشق میان خدا و ارواح انسانی می‌داند* [۵۶]؛ چنانکه در **مصیبت‌نامه** نیز اشاره می‌کند که حق جمله را از الست در شور آورد[۵۷]. اما در هیچ جا این میثاق عشق را خاص عاشقان و تحفه‌ای که تنها به «ما» ـ دُردی‌کشان عاشق ـ داده شده باشد، نمی‌داند. باده‌پرستی عاشقان در نتیجهٔ آن بادهٔ شبگیر و تحفهٔ اَلَست، چنانکه در غزل حافظ می‌بینیم امری از پیش مقدر و عین اسلام است. اما از نظر زاهد که گرفتار کفر و دین است، امری اختیاری و بنابراین کفر و گناه، و مستوجب خرده گیری است. در حالی که زاهد اگر از روی اخلاص معتقد به عدم اختیار انسان باشد که اقتضای مذهب اشعری هم هست، نباید عیب‌بین باشد**.

بیت ششم در غزل حافظ تأکید نظرگاه کاملاً جبرگرای حافظ در خطاب به زاهد خرده گیر و عیب‌بین در بیت پنجم است. زاهد جویای بهشت و خمر بهشتی است که ساقی **و سقاهُم رَبُّهم شراباً طهورا** به مؤمنان در بهشت می‌نوشاند. اما بادهٔ مست، خمر بهشتی نیست. «بادهٔ مست» ترکیبی وصفی نیست که در آن «مست» صفت باده باشد، ترکیبی اضافی است که در آن صفت جانشین موصوف شده است. یعنی معادل با «بادهٔ مرد مست» است که اگر آن را به معنی حقیقی تفسیر کنیم معادل «شراب انگوری» خواهد بود و اگر در معنی مجازی که با تفسیرهای قبلی شعر سازگارتر است تفسیر کنیم، به معنی شرابِ عاشقانِ عارفِ بلاکش و مست از بادهٔ ازل خواهد بود که همان دیدار معشوق در تجلی شاهد زیباروست. در این صورت با توجه به آنچه قبلاً گفتیم، مفهومی معادل با «بادهٔ شبگیر» و «تحفهٔ اَلَست» خواهد داشت. حافظ در بیت ششم می‌گوید هرچه «او» (حق، معشوق ازلی) در

---

* نگاه کنید به مآخذ و یادداشت‌ها.

** عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم — کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم
می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار — این موهبت رسید ز میراث فطرتم.

پیمانهٔ تقدیر ما ریخت، خواه شراب عشق عارفانه و خواه شراب بهشتی زاهدانه و حتی شراب انگوری مرد مست، ما انسان‌ها می‌نوشیم. به عبارت دیگر هرچه او در حق ما از ازل مقدر کرده است، همان را در جهان می‌زییم و محقق می‌کنیم، بنابراین جای خرده‌گیری و عیب‌جویی نمی‌ماند. وقتی مسألهٔ افعال بندگان و عدل را از چشم‌انداز مکتب کلامی اشعری که هم حافظ و هم زاهد از آن متأثرند[۵۸]، بنگریم نتیجهٔ آن همین است که حافظ و بسیاری از عرفا به آن رسیده‌اند*. اما این که چرا زاهد این نتیجه را در عمل نمی‌پذیرد و به عیب‌جویی از دیگران می‌پردازد، لابد دلیلش روی در خلق داشتن و به قول حافظ عالیمقام شدن است. زاهد بدین ترتیب در عین زهد نمایی و ترک دنیا که در عمل و ادعا می‌نماید، دنیاپرست است زیرا از این طریق جویای اقبال خلق و سلامت است. از این نظرگاه که به کار زاهد بنگری، حتی اگر در زهد ورزیش شائبهٔ تظاهر و تقلب نباشد، باز هم اهل ریاست. حافظ زاهد و شیخ و مفتی و محتسب عصر خودش را از این چشم‌انداز می‌نگرد به همین سبب است که طعن و تعریض بر این گروه و بخصوص زاهد عیب‌بین از جمله مضامین مکرر در جهان شعر حافظ است که در شعر هیچ شاعر دیگری بدین چشمگیری و گستردگی نیست.

توبه از عشق و مستی برای کسی که عشق و مستی از اَلَست برای او مقدر شده است**، مقابله با تقدیر است که بی‌فایده و دوام‌ناپذیر است. عاشق را خواب و آسایش نیست. محنت و بلایی که از عشق جدایی‌ناپذیر است و با گفتن «بلی» از ازل برای عاشق مقدر شده است، مجال خواب و آسایش برای او باقی نمی‌گذارد. توبه‌ای که او از ترس زاهد و باختیار از می و معشوق می‌کند، به منزلهٔ خواب و آسایش موقت است. اما این توبهٔ اختیاری مدام می‌شکند و آن خواب و آسایش نمی‌پاید. در بیت سوم غزل، شاهد زیبارویی که بر بالین حافظ می‌نشیند به او می‌گوید: «ای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست؟» پرسشِ تعجب‌آمیزِ معشوقِ متجلی

---

* ● ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست — نان حلال شیخ ز آب حرام ما
● مکن به نامه سیاهی ملامت من مست — که آگه است که تقدیر بر سرش چه نوشت؟

** ● مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند — که اعتراض بر اسرار علم غیب کند.

بر حافظ از اینجا ناشی می‌شود که عاشق دیرینه را نباید در فراق معشوق خواب باشد. این خواب در واقع همان توبهٔ موقت است که با تجلی معشوق شکسته می‌شود. صفت «عربده‌جو» (خشم‌آلود، ستیزه‌جو) برای نرگس چشم معشوق ناشی از غیرت معشوق است که توقع ندارد عاشق را در غیاب او امکان خواب و آسایش باشد و صفت «افسوس کنان» (ریشخند کنان) برای لب معشوق ناشی از تعجب و شگفتی معشوق است که چگونه عشق و خواب با هم جمع می‌شود!؟

عطار در منطق‌الطیر حکایت عاشقی آشفته را بیان می‌کند که بر سر خاکی بزاری خفته است. معشوق بر بالینش می‌آید و رقعه‌ای می‌نویسد و بر آستین او می‌بندد. عاشق چون بیدار می‌شود، رقعه را می‌خواند:

این نوشته بود کای مرد خموش — خیز اگر بازارگانی سیم کوش
ور تو مرد زاهدی، شب‌زنده باش — بندگی کن تا به‌روز و بنده باش
ورتو هستی مرد عاشق، شرم دار — خواب را با دیدهٔ عاشق چه کار
مرد عاشق باد پیماید به روز — شب همه مهتاب پیماید ز سوز
چون تو نه اینی نه آن، ای بی‌فروغ — می‌مزن در عشق ما لاف دروغ
گر بخفتد عاشقی جز در کفن — عاشقش گویم ولی بر خویشتن
چون تو در عشق از سر جهل آمدی — خواب خوش بادت که نااهل آمدی[۵۹]

در این حکایت چنانکه دیده می‌شود، مرد عاشقِ خفته حقیقتاً عاشق نبوده است، ادعای عشق داشته است. به همین سبب در غیاب معشوق توانسته است بخوابد و معشوق هم چون بر او می‌گذرد او را بیدار نمی‌کند چون در می‌یابد عشق او اختیاری و لاف است. در غزلی که از عطار پیشتر نقل کردیم، عطار یا «منِ» راویِ شعر ادعای عشق ندارد. در خوابِ خوشِ ناشی از عدم ابتلا به گرفتاری‌ها و محنت‌های عشق خفته است و شاهد زیبارو او را بیدار می‌کند و شراب عشق به او می‌دهد و او عاشق می‌شود. اما در غزل حافظ، سخن از بیدار کردن نیست. شاهد زیبارو از او می‌پرسد «خوابت هست؟» این سؤال بی‌پاسخ می‌ماند. از سؤال شاهد زیبارو نمی‌توان نتیجه گرفت که حافظ در خواب بوده است. معشوق هم که از همه‌چیز آگاه است می‌داند که او خواب نیست. سؤال دربارهٔ خواب با توجه به

ظاهر حال است. معشوق آگاه است که حافظ توبه کرده است. خواب را مجازاً به جای توبه با توجه به ظاهر او از روی طنز به‌کار می‌برد. عشق عاشق دیرینه میراث فطرت است و با توبه نمی‌توان از آن رهایی یافت. توبهٔ عاشق بی‌فایده است. توبه می‌نماید و در حقیقت توبه نیست. مست و عاشق اگرتوبه کند، در تاب توبه چنان می‌سوزد که خواب و آرامش ندارد. توبه با رندی و عاشقی جور در نمی‌آید* توبهٔ عاشق خواب می‌نماید اما خواب نیست. به همین سبب در غزل حافظ شاهد زیبارو حافظ را نه از خواب بیدار می‌کند و نه مستقیم دربارهٔ خواب سخنی گفته می‌شود، شاهد متجلی از حافظ تنها با طنز تردیدنمودن می‌پرسد: «خوابت هست؟» و اگر حافظ واقعاً خواب بود قبل از این پرسش چگونه از نرگس عربده‌جو و لب افسوس‌کنان و دیگر صفات یار باخبر می‌شد؟ خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار در بیت آخر توبهٔ حافظ را می‌شکند، این بیت تعبیر دیگری از بیت سوم است. در آنجا نیز شاهد خندان لب و صراحی در دست با تجلی خود عاشق را از خواب توبه بر می‌انگیزد.

در غزل حافظ نه سخن از مکانی است که این واقعه در آن اتفاق می‌افتد و نه سخن از خروج از مکان پس از وقوع این واقعه و توبه شکستن؛ زیرا این واقعه چنانکه گفتیم حافظ را از مرحلهٔ زهد به مرحلهٔ عشق ارتقاء نمی‌دهد تا گذر از تصوف زاهدانه به عاشقانه برای او تحقق یابد. او از پیش و قبل از وقوع این تجلی عاشق دیرینه است. اما در غزل ـ داستان‌های عطار، هم غالباً این واقعه در مکان زهد و عبادت اتفاق می‌افتد، هم اگر به مکان واقعه مستقیم اشاره نشده باشد، به تغییر مقام و جایگاه صاحب واقعه اشاره می‌رود، که غیرمستقیم به مکان واقعه نیز اشاره‌ای‌ست. از نظرگاه عطار چنانکه گفتیم عشق و عاشقی مرحله‌ای پس از زهد است. بنابراین واقعه‌هایی از این دست در مسجد و صومعه یعنی جایی که زاهد معتکف است اتفاق می‌افتد تا در نتیجهٔ آن زاهد از آن‌جا خارج شود و به میکده و خرابات یا به میان رندان و قلندران عاشق رود. اما از نظرگاه حافظ، زاهد از چنین

---

* در تاب توبه چند توان سوخت همچو عود — می ده که عمر در سر سودای خام رفت
من رند و عاشق در موسم گل — آنگاه توبه، استغفرالله

تجربه‌ای محروم است و چنین واقعه‌هایی تنها برای عاشقان دیرینهٔ مست اتفاق می‌افتد و بنابراین مکان وقوع آن نمی‌تواند مسجد و صومعه و جای زهد و عبادت باشد. اما با توجه به غزل‌هایی از حافظ که در آنها واقعه‌ای تقریباً مشابه با غزل مورد بحث طرح شده است می‌توان نتیجه گرفت که مکان وقوع واقعهٔ مطرح شده در غزل حافظ برخلاف همهٔ غزل‌های عطار نه مسجد و صومعه بلکه میخانه و خرابات و دیر مغان است که جای عاشقانِ مستِ از نام و ننگ رسته است* دقیقاً به همین سبب هم هست که در غزل حافظ باز هم برخلاف همهٔ غزل‌های عطار مستقیم یا غیرمستقیم، خروج از جایی به جای دیگر پس از تجربهٔ واقعه صورت نمی‌گیرد.

ارتباط‌های درون متنی این غزل حافظ نیز به نوبهٔ خود هم تأویل‌هایی را که قبلاً متذکر شدیم تأکید می‌کند و هم ابهام‌هایی را که پیشتر در ارتباط با ساختار شعر حافظ یادآوری کردیم روشن می‌سازد.

چنانکه گفتیم برخلاف غزل‌های عطار که روالی منطقی و طبیعی دارد و در هیچ‌جا پیوند منطقی و معنایی آن گسسته نمی‌شود، در غزل حافظ از بیت چهارم به بعد شالودهٔ طبیعی و مبتنی بر منطق عادی کلام شکسته می‌شود. این شالوده‌شکنی که در اصل ناشی از جهان ذهنی حافظ است، در تعدد شخصیت‌ها در ساختار ظاهری شعر حافظ نیز آشکار می‌گردد.

غزل‌های عطار دو شخصیتی است. یک شخصیت شاهد زیبارو و شخصیت دیگر زاهد یا پیر و یا «من» عطار است. وقتی واقعه برای سوم شخص (زاهد، پیر) اتفاق می‌افتد عطار فقط نقش راوی را دارد که فعال نیست. تنها ممکن است به

---

* ۱. در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست
مست از می و می‌خواران از نرگس مستش مست
در نعل سمند او شکل مه نو پیدا
وز قد بلند او بالای صنوبر پست
آخر به چه گویم هست از خود خبرم چون نیست
وز بهر چه گویم نیست با وی نظرم چون هست

[چنانکه دیده می‌شود واقعه در دیر مغان که شراب هم هست اتفاق می‌افتد و شاهد هم قدح در دست می‌آید و حافظ نیز بی‌آنکه یار به او شرابی نیوشاند، مست و از خودبی‌خبر است.]

۲. چه گویمت که به میخانه دوش مست و خراب سروش عالم غیبم چه مژده‌ها داده‌ست.

عنوان راوی نتیجهٔ منظور نظر از بیان واقعه را با مخاطبان شعر در میان گـذارد؛ و وقتی واقعه برای اول شخص (عطار) اتفاق می‌افتد، او هم راوی است و هم نقش پیر یا زاهد را عهده دارد.

در غزل حافظ واقعه برای اول شخص (حافظ) اتفاق می‌افتد و او علاوه بر نقش راوی یکی از شخصیت‌های اصلی غزل ـ داستان نیز محسوب می‌شود. اما ارتباط او برخلاف غزل ـ داستان‌های عطار به شاهد زیبارو محدود نمی‌شود. زیرا او هم زاهد را مورد خطاب و عتاب قرار می‌دهد، و هم از شخصیتی دیگر یعنی «او» سخن می‌گوید که چهره‌ای مبهم و ما بعدالطبیعی دارد و راوی غزل را نیز با او ارتـباطی روحانی است. بدین ترتیب حضور زاهد و این «او» که چهره‌ای ناشناس دارد، هم حضور راوی را در غزل فعال‌تر می‌کند و هم ساختار داستانی غزل را مبهم می‌سازد. در سه بیت اول شعر که بیان واقعه است، صاحب واقعه یا «منِ» حافظ هیچ نقش فعالی ندارد. از فعل‌های ماضی که در بیان واقعه ایراد شده است، پیداست که راوی یا صاحب واقعه پس از وقوع واقعه و بازگشت هشیاری آن را نقل می‌کند و پس از همین هشیاری است که فعال می‌شود، واقعه را نقل می‌کند، از باده‌پرستی خود و بادهٔ شبگیری که به او نوشانده‌اند سخن می‌گوید، زاهد را مورد خطاب و عتاب قرار می‌دهد، از «او» سخن به میان می‌آورد و از شکستن توبه خبر می‌دهد. عدم حضور فعال راوی در قسمت اول شعر خود حاکی از آن است که چنین واقعه‌ای در فنای موقت و مستی و بی‌خبری رخ می‌دهد، که زاهد از چنین حالی برخوردار نیست و هرگز آن را تجربه نمی‌کند. در دو شاهدی که پیشتر از خود حافظ در ارتباط با مکان واقعه نقل کردیم به صراحت به این مستی و بی‌خبری اشاره شده است.

شخصیت‌ها و یا اشیایی که در یک یا چند صفت غالب اشتراک دارند، می‌توانند استعاره برای یکدیگر شوند و یکی نمایندهٔ دیگری گردد. در غزل حافظ میان شاهد زیبارو که در قسمت اول بر حافظ تجلی می‌کند و «او» که در قسمت دوم غزل از او سخن می‌رود این صفات مشترک وجود دارد. اولاً هم «شاهد» و هم «او» از قدرت حاکمیتی برخوردارند که حافظ در مقابل آنان کاملاً بی‌اختیار و مـنفعل است. در خلال واقعه و تجلی یا ظهور شاهد، حافظ قـدرت انـجام هـیچ فـعلی را نـدارد و

کوچک‌ترین حرکتی نمی‌کند. حتی قادر نیست پاسخ سؤال شاهد را بدهد. در قسمت دوم، در عالم هشیاری نیز می‌گوید: هرچه «او» ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم. هم «شاهد» و هم «او» ساقی‌اند زیرا هم شاهد، صراحی بر دست به بالین حافظ می‌آید و هم «او»، خواه خمر بهشت و خواه بادهٔ مست را به پیمانه می‌ریزد و به عاشقان از جمله حافظ می‌نوشاند. با توجه به مطالبی که پیش‌تر گفتیم و از ساختار غزل پیداست، تحفهٔ دُردکشی را نیز هم «او» به عاشقان در روز اَلَست می‌دهد. بنابراین «او» و «شاهد متجلی» در واقعهٔ بیان شده در بخش اول شعر هویتی واحد دارند که به سبب صفاتی که اشاره کردیم، و با توجه داشتن به صفت حق، به عنوان ساقی در آیهٔ **وَ سَقاهُمْ رَبُّهُمْ شراباً طهورا**، و «خمر بهشت» که در شعر اشاره شده است، جای تردید باقی نمی‌ماند که «او» و «شاهد زیبارو» دو چهره از حق واحدند که پیش‌تر نیز حدس زده بودیم. اما «شاهد زیبارو»، حق متجلی است که به صورت زیبای انسانی بر عاشق عارف تجلی می‌کند و صاحب واقعه می‌تواند او را درست به منزلهٔ یک معشوق مجازی وصف و تشبیه کند. به همین سبب است که حافظ او را با صفات گوناگون به دقت وصف می‌کند. تجلی حق بر عاشق عارف، به صورت چهرهٔ اندیشیده و مورد آرزوی عاشق است[۶۰]. شاهد تجلی حافظ، زلف آشفته، خوی کرده، خندان لب، مست، پیرهن چاک، غزلخوان و صراحی در دست است. اینها صفات لطف یا تجلی صفات جمالی حق است. علاوه بر این‌ها شاهد، نرگسش عربده‌جو و لبش افسوس‌کنان است که این صفات قهر یا تجلی صفات جلالی حق است. «او» در قسمت دوم غزل حق مطلق است. کلمهٔ «او» را که عارفان دربارهٔ حق به کار می‌برند برای تنزیه او از هر اسم و صفتی است که ممکن است شائبهٔ تشبیه را به ذهن بیاورد. در قسمت دوم شعر، برای «او» یا حق مطلق هیچ‌گونه صفتی یاد نشده است. چون حق مطلق منزه از هر وصف و تشبیهی است. حافظ در این شعر از همان عقیدهٔ مولوی و محی الدین عربی در مسئلهٔ کلامی تشبیه و تنزیه پیروی می‌کند یعنی نه طرف مشبّهه و تشبیه مطلق را می‌گیرد و نه طرف معطّله و تنزیه مطلق را. تشبیه و تنزیه هر کدام نیمی از حقیقت است[۶۱].

با تأمل دربارهٔ شخصیت‌ها و کیفیت صفات و افعالی که به آنان نسبت داده شده

است می‌توان ساختار معنایی و دقیق شعر را برخلاف گسستگی ظاهر و علت تغییر متکلم و مخاطب توضیح داد: در سه بیت اول غزل، حافظ یک واقعه و تجربهٔ عارفانه را بیان می‌کند که در آن معشوق در هیأت شاهدی زیبارو بر او آشکار می‌گردد. در بیت چهارم، از این واقعه که تصویر آن را در سه بیت قبل فراروی خواننده و از جمله زاهد بی‌خبر از عشق گذاشته است، استفاده می‌کند تا باده‌پرستی خود و عاشقان حقیقی را موجّه جلوه دهد. کسی را که از بادهٔ شبانهٔ جمالِ یاری از این دست برخوردار و مست کنند، اگر باده پرست یا معشوق پرست نگردد، کفران نعمت عشق کرده است. زاهد کسی است که از این باده و مستی محروم است. بیت‌های قبل زمینه را آماده می‌کند تا زاهد عیب‌جوی و خرده‌گیر را مورد خطاب و عتاب قرار دهد و به او بگوید بر دُردکشان خرده نگیرد زیرا این بادهٔ شبگیر و باده‌پرستی تحفه‌ای‌ست که از روز الست نصیب عاشقان کرده‌اند و به کسب و اختیار آن را به دست نیاورده‌اند که مستوجب خرده‌گیری باشند، چنانکه تجلی شاهد زیبارو بر آنان نیز به اختیار آنان نیست و در اختیار و خواست معشوق است. در بیت ششم بر عدم اختیار عاشق تأکید می‌شود و اشاره می‌گردد که شاهد زیبارو همان «او» یا حق است که هرچه به پیمانهٔ خلق و از جمله عاشقان بریزد به ناگزیر می‌نوشند. بنابراین بادهٔ عشق نصیبه‌ای‌ست ازلی و تحفهٔ روز اَلَست است که به عاشقان بخشیده‌اند و به زاهد نبخشیده‌اند. زاهد جویای خمر بهشتی است و بادهٔ مست را انکار می‌کند. اما این هردو دادهٔ حق است. برای بعضی عشق به زهد و بهشت را مقدرکرده‌اند و برای بعضی عشق به جمال یار و بادهٔ حسن و جمال او را. پس همانگونه که مستان رند و عاشق، زاهد را صرفاً به خاطر زهد ورزی عیب نمی‌کنند، زاهد نیز اگر زاهد خالص و بی‌ریا باشد، نباید مستان عاشق را عیب کند و امر به توبه دهد. اگر عشق و مستی نصیبهٔ ازلیست، بنده چگونه می‌تواند از آن توبه کند و با تقدیر الهی مقابله کند؟ توبهٔ اختیاری عاشق به همین سبب است که نمی‌پاید. در بیت هفتم این نکتهٔ اخیر تأکید می‌گردد. عاشق خود توبه را به اختیار نمی‌شکند، جبر تقدیر ازلی آن را می‌شکند. هر توبه‌ای چون توبهٔ حافظ که از روی اختیار و به حکم زاهد صورت گیرد، شکستنی است. خندهٔ جام می یادآور خندان

بودن شاهدِ زیبارویِ متجلی در بیت اول بر حافظ است. توبه را تجلی معشوق یا حق متجلی با زلف پرچین و شکن و لب خندان یا خندهٔ جام میئی که در دست دارد می‌شکنند. بنابراین بیت‌های ششم و هفتم نیز خطاب به زاهد خرده‌گیر است. امر زاهد به توبه و بدگویی رندان، چون نیک بنگری مخالفت و کینه‌ورزی با حکم خداست و انجام آن محال است:

بد رندان مگو ای شیخ و هشدار　　　که با حُکم خدایی کینه داری

از قرائت خاصی که از غزل حافظ داشتیم، نتایجی به‌دست می‌آید که می‌توان آنها را به عنوان پیش‌فرض‌هایی در خواندنِ حداقل بخشی از غزل‌های حافظ مدّنظر قرار داد. از جمله نتایج غیرمستقیمی که می‌توان اشاره کرد این است که طرح‌های جهانِ متن و ساختار زبان غزل‌های حافظ، انعکاسی است از طرح جهان و ساختار هنری و فکری و عقیدتی ذهن حافظ. رمزها و ابهام‌های واژگانی و ساختاری جهان شعر حافظ را درست نمی‌توان دریافت مگر آنکه با ابعاد جهان ذهن حافظ هرچه بیشتر آشنا شویم، و متقابلاً با ابعاد جهان ذهن حافظ نمی‌توان آشنا شد مگر آنکه با جهان شعر حافظ و ساختار آن به دقت آشنا گردیم. در راه این آشنایی ارتباط‌های بینامتنی می‌تواند در جهت بخشیدن و تصحیح مسیر تأویل بسیار مؤثر باشد، زیرا تأکید و توجه حافظ را بر جنبه‌هایی خاص از میراث فرهنگی بهتر نشان می‌دهد. اگر بگوییم ابعاد مختلف جهان ذهن حافظ متأثر از میراث فرهنگی عظیم قبل از اوست، سخنی نادرست نگفته‌ایم اما سخنی کلی و بی‌فایده گفته‌ایم که دربارهٔ هر شاعر دیگری نیز کم‌وبیش گفتنی است. مهم این است که بدانیم شیوهٔ زیست و شخصیت شاعر سبب تأکید و تأمل او بر کدام یک از جنبه‌ها و مایه‌های این فرهنگ شده است و خطوط اصلی طرح جهان ذهن او را رقم زده است و این نکته را می‌توان از درک تعامل جهان ذهن و شعر او دریافت که از راه تأویل و کشف ظرایف غزل‌های او تا اندازه‌ای میسر خواهد شد. در تأویل غزلی از حافظ با تأکید و توجه بر نکات بالا به دریافت‌هایِ قابل تأمل و مستقیم زیر از طرح جهان ذهنی حافظ رسیدیم:

۱. عشق نصیبه‌ای‌ست ازلی که از روز اَلَست برای عاشقان مقدر کرده‌اند و کسانی

که از این نصیبه و قسمت ازلی محروم‌اند، هرگز عشق را تجربه نخواهند کرد.
۲. معشوقِ عاشقانِ دیرینه، حق است. اما حق دو چهره دارد. یکی حق مطلق یا «او» که منزه از هر وصف و کنش قابل رؤیت و قابل تشبیه است و دیگری حق متجلی که در خلال مکاشفات و واقعه‌های عارفانه در چهرهٔ زیبای انسانی، چنانکه در رؤیا، ظاهر می‌شود و بنابراین صفات و افعال قابل وصف و بیان و تشبیه دارد. سیمای اول را می‌توان حق منزه و سیمای دوم را حق مشبّه نیز دانست.
۳. حق مشبه را می‌توان به مثابهٔ یک معشوق انسانی دانست که اگرچه همه قادر به دیدن او نیستند چون صورت بدون ماده است، اما صاحبان واقعه و مکاشفه‌های عرفانی او را درست مثل تصویری در آینه یا صورتی در رؤیا می‌بینند و در نتیجه می‌توانند صفات و افعال او را وصف کنند و همهٔ آنچه را دربارهٔ معشوق انسانی و در قلمرو یک عشق طبیعی می‌توان گفت دربارهٔ او بگویند و بیان کنند.
۴. حق متجلی یا معشوق که عارفان در مکاشفه‌ها و واقعه‌های صوفیانه شهود می‌کنند همواره یک چهره ندارد. او می‌تواند در بی‌نهایت صورت متجلی گردد. کیفیت صورت تجلی او ناشی از اندیشه و تصور و آرزوی صاحب واقعه و مکاشفه است. به همین سبب عاشقان یک معشوق را در جلوه‌ها و صور مختلف می‌بینند. حتی یک عاشق ممکن است در واقعه‌های متعدد به سبب تغییر و تحول و تکامل اندیشه و تصورات خود، معشوق را در چهره‌های مختلف ببیند.
۵. از آنجا که دیدار جمال معشوق برای عاشق از هر شرابی سکرآورتر است، حُسن و جمال و چهرهٔ معشوق می‌تواند در رمزهای شراب یا صراحی و جام شراب و کلمات مترادف با آنها بیان شود. شرابِ حسن معشوق در پیاله و ساغر چشم عاشق ریخته و نوشیده می‌شود. بنابراین پیاله و ساغر و پیمانه و مترادفات آنها می‌تواند گاهی رمز چشم عاشق گردد که با آن شراب جمال را می‌نوشد. به همین سبب هم هست که معشوق در شعر عاشقانه و عارفانه اغلب با جام و صراحی بر عاشق ظاهر می‌شود و ساقی نام دیگری برای اوست.
۶. عشق و عاشقی که نصیبه‌ای ازلی است و نه کسبی و اختیاری، با خوشنامی و سلامت در میان خلق جمع شدنی نیست. بلا و ملامت کشی عاشقان در جهان

نتیجهٔ ضروری و لازم عشقی است که از روز اَلَست به عاشقان تحفه داده‌اند. بنابراین در جهان غزل‌های حافظ دو گروه در مقابل هم قرار دارند، گروهی عاشقان ملامتی و رسوا و بدنام که رند و میخواره و قلندر و نظربازند و گروه دیگر بی‌نصیبان از تحفهٔ عشق اَلَست که اهل سلامت و خوشنامی‌اند و همهٔ مدعیان ریاکار و شریعتمداران عیب‌جو را از صوفی و شیخ و مفتی و محتسب و زاهد و عابد و پیر دربر می‌گیرد. حافظ خود را از گروه اول می‌داند.

ریاکاری گروه دوم از دو جهت بر حافظ آشکار می‌شود. آنان که مدعی عشق‌اند اگر راست می‌گویند چرا رسوا و بدنام و در معرض ملامت نیستند؟ و آنان که ادعای زهد و دینداری دارند و بنا بر مذهب غالب عصر، حق را فاعل حقیقی افعال بنده و انسان را مجبور می‌دانند، اگر راست می‌گویند و در این عقیده راسخ‌اند، پس چرا رند و عاشق و می‌خواره را آزار می‌کنند و بر آنها عیب می‌گیرند؟ اگر عشق و مستی و رسوایی و بدنامی ملازم آن تقدیری است که حق از ازل برای رندان و عاشقان و رسوایان دیگر مقدر کرده است و زاهدان و دینداران دیگر نیز بر این عقیده‌اند، پس عیب و خرده‌گیری آنان انگیزه‌ای جز خوشنامی و سلامت‌جویی در میان خلق و دنیاداری نیست و این نیز عین ریاکاری است.

آنچه گفتیم از جمله بُنمایه‌هایی است که بعضی از ابعاد جهان ذهن حافظ را تشکیل می‌دهد و انعکاس آن را در ساختار معنایی، بیانی و زبانی، یا جهان شعر حافظ به صور گوناگون می‌توان ملاحظه کرد. نکاتی که اشاره کردم، اندیشه‌ها و عقاید بر ساختهٔ حافظ نیست. همهٔ آنها را حافظ از میراث فرهنگی پیش از خویش گرفته است. اما تفاوت ساختار جهان ذهن حافظ با دیگران در این است که حافظ از مجموع آن میراث، بر این مایه‌ها با تأکید بیشتری نظر دارد و این مجموعه خطوط برجستهٔ طرح‌های اصلی ساختار معنایی و عقیدتی ذهن او را تشکیل می‌دهد. گذشته از این نتایجی که حافظ از این مجموعه در جهت اثبات ریاکاری گروهِ مدعیانِ عاشقی و دیندارنمایان گرفته است، نتایج خاص اوست که در شکل بخشیدن به آن طرح اصلی ساختار معنایی، نقشی بسیار چشمگیر و اساسی دارد. به این ساختار معنایی البته می‌بایست طرح ساختار هنری ذهن حافظ را افزود که شیوه‌های

انعکاس این جهان معنایی را در طرح‌های مختلف ساختاری متن و زبان غزل حافظ رقم می‌زند. طرح جهان متن و زبان شعر حافظ نیز علی‌رغم تنوع و مشترکاتی که با شعر دیگران دارد، دارای ابعادی اصلی و خاص حافظ نیز هست که می‌توان انواع ایهام و تناسب و موسیقی کلام و تنوع معنایی و عدم ارتباط معنایی را در ظاهر شعر برشمرد که غالباً بیش وکم به آنها اشاره‌ای کرده‌اند. علاوه بر این، شگردها و ظرایف دیگری نیز در ساختار متن و زبان غزل‌های حافظ وجود دارد که به پاره‌ای از مهم‌ترین آنها اشاره کردیم. در تفسیر و تأویل غزلی که گذشت می‌توان بعضی از این شگردها و ظرایف را نیز ملاحظه کرد:

۱. ساختار بیانی متن غزل‌های حافظ اگرچه در بسیاری موارد چند مضمونی به نظر می‌رسد و به ظاهر پیوستگی معنایی و روال منطقی و طبیعی در میان همهٔ بیت‌ها وجود ندارد، اما در حقیقت، در ماورای ظاهر پراکنده ارتباط دقیق معنایی میان ابیات وجود دارد و چشم‌اندازی از جهان ذهن حافظ را با دقت تصویر می‌کند. کشف وحدت باطنی در میان ابیات به ظاهر پراکنده و آشفته که محتاج دقت و تأمل است، دست یافتن به راز زیبایی تداوم حیات و سرزندگی شعر حافظ است.

۲. واژه‌ها و ترکیبات و طرح جهان متن هر یک از غزل‌های حافظ، بسیار دقیق و سنجیده و انعکاسی هنری از طرح جهان ذهن اوست. بنابراین در تفسیر شعر حافظ می‌بایست علاوه بر تأمل بر یک‌یک لغات و ترکیبات کلیدی و تکرارها و تضادها، ارتباط‌های درون متنی را نیز با دقت مورد توجه قرار داد.

۳. یکی از اسباب آشفته نمایی و پراکندگی در ظاهر شعر حافظ تغییر ناگهانی و بدون مقدمه و پوشیده و ناپیدای مخاطب در غزل‌های حافظ است. آنچه بیشتر با شگرد خاص حافظ ارتباط دارد و از جمله خصوصیت‌های زیبایی شناختی خلاف عادت آن را دربر دارد، همین نکته است که پیش از او تنها در مثنوی مولوی و بخصوص در غزل‌های شمس نمود دارد.

۴. حذف جمله‌های ضروری و لازم که ابیات مختلف را هم از نظر معنایی و هم از نظر روال طبیعی ساختار بیان می‌پیوندد، از شگردهای هنری خاص حافظ و از ویژگی‌های سبک فردی او و یکی از اسباب مهم پریشان‌نمایی شعر حافظ است. در

تفسیر و تأویل شعر حافظ کشف جمله‌های محذوف و برقراری پیوند و ارتباط از وظایف اصلی مفسر و متأول است که همواره از آن غفلت شده است. در بخش‌های بعدی سعی خواهیم کرد این مطالب را روشن‌تر بیان کنیم.

و. فضاسازی مناسب با عاطفه

ظهور کلماتی که علاوه بر معنی حقیقی و قاموسی خود، گهگاه جرقه‌هایی می‌زنند که در پرتو آن هم روابط تازه‌ای با کلمات همنشین خود را از سایهٔ کتمان بیرون می‌آورند و در روشنایی وضوح و بیان قرار می‌دهند و هم قسمت‌های تاریک ذهن خواننده را آفتابی می‌کنند تا فضای گسترده‌تری را ببینند، گاهی نیز سبب می‌شود که چشم‌اندازی مناسب با فضای عاطفی شعر در مقابل چشم خواننده گشوده گردد که انتقال احساس عاطفی شعر را جدا از ترفندهایی موسیقیایی تشدید می‌کند:

اشک من رنگ شفق‌یافت ز بی‌مهری یار　　　طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد

در این بیت، مضمون عاطفی شعر اندوهِ حاصل از نامهربانی یار تصویر شده است و شکوه و گلایه از بخت نامساعد که سبب شده است شاعر خون بگرید. اما کلمهٔ «شفق» به معنی سرخی کرانهٔ افق به هنگام غروب، علاوه بر بیان سرخی اشک، همراه با «بی‌مهری» که علاوه بر «نامهربانی» معنی «بی‌خورشیدی، نبودن خورشید» را نیز به ذهن می‌آورد، سبب می‌شود که در یک لحظه منظره و تصویر غم‌انگیز غروبی نیز در زمینهٔ ذهن ما حضور پیدا کند. در نتیجهٔ این حضور ما اندوه حافظ را در فضایی کاملاً مناسب با آن احساس و ادراک می‌کنیم که این حال به تشدید تأثیر بار عاطفی شعر کمک می‌کند. همچنین کلمات «نافه»، «مشک»، «خون در دل افتادن»، «صبا» با توجه به زمینهٔ عاطفی غزل و ابیات دیگر، سبب می‌شود که در بیت زیر، در یک آن، تصویر آهوی سرگردان در بیابانی در ذهن ما منعکس شود، که در نتیجهٔ آن با حال و هوای روحی شاعر که در طریق سلوک عشق با مشکلات طریقت درگیر است، همدردی و همدلی عمیق‌تری احساس کنیم:

به بوی نافه‌ای کاخر صبا ز آن طره بگشاید   ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

در بیت زیر کلمهٔ «خنک» به معنی «خوشا» به کار رفته است. اما از طریق معنی دیگر آن: «سرد»، و نیز آوای پچپچه‌وارِ حاصل از اصوات «مِ مُ عـنبر» در مـصراعِ «خنک نسیم معنبر شمامهٔ دلخواه» که برای تلفظ آنها فقط لب‌ها حرکت مختصری دارند، شروع نامحسوس وزش نسیم خنکِ صبحگاهی را نیز احساس می‌کنیم. بـا تلفظ اصوات «آ» و «آه» در دو کلمهٔ بعد که لب‌ها در حین ادای آن کاملاً باز می‌شود، محسوس شدن وزش نسیم صبح را در هوای سحرگاهی درمی‌یابیم و با توجه بـه معنی دیگر هوا (= عشق)، حافظ عاشق را صبحگاهان در هوایی که نسیم خنک نیز به عشقِ محبوب وزیدن گرفته است می‌بینیم:

خـنک نسـیم مُـعنبر شـمامهٔ دلخـواه   که در هوای تو برخاست بامداد پگاه

چنانکه در بیت بعد نیز بـی‌آنکه بـه صـراحت تشـبیهی صـورت گـیرد، شـاعر منظره‌ای را برابر دید ما می‌گشاید که از طریق آن حال و هوای روحی شاعر را در فراق معشوق عمیقاً احساس و تجربه می‌کنیم:

به یاد شخص نزارم که غرق خون‌دل است   هـــلال را ز کـــنار افـــق کـنید نگـاه

باز هم لازم است که این نکته را در اینجا تأکید کنم که اشاره به نکته‌ها و دقایقی از این دست در شعر حافظ، مستلزم این نتیجه‌گیری نیست که حـافظ بـه تـمام ایـن ظرایف به هنگام نوشتن یا گفتن شعر از پیش می‌انـدیشیده است و سـپس چـون میناکاری ماهر یکایک آنها را در جای معین می‌نشانده است. نه! چـنین صـنعتگر ماهری هرگز شعر نمی‌تواند بگوید. برای آنکه کسی بتواند شعری بگوید که در عین حال حامل این ظرایف متعدد و متنوع باشد، باید از پیش همهٔ آنـها را شـناخته و تجربه کرده باشد و ذهنی مستعد و تربیت‌شده داشته باشد تا در لحظه‌های خلق شعر، حضور همهٔ اندوخته‌ها و تجربه‌های آگاه و ناآگاه که ناشی از فعال شدن تمامی انرژی روانی است، زمینهٔ رویش گیاهی متناسب با تمامی قوت‌ها و استعدادهای دانه را فراهم بیاورد.

تردید نیست که بخشی از این اندوخته‌ها و تجربه‌ها نیز رنگ و بویش متناسب با

مقام روحی حافظ و بینش ناشی از حفظ آزادگی خویش در نتیجهٔ عدم تسلیم به یکی از دو سوی مقام برزخی انسان است و نیز اصرار او در حفظ و بیان بخش بیشتری از حادثه‌ای که در ذهن او در لحظه‌های سرایش شعر و در این مقام اتفاق می‌افتد. به عبارت دیگر شعر حافظ و ظرایف پنهان و آشکار آن خواه در حوزهٔ صورت و خواه در حوزهٔ معنی هم محصول قوت‌ها و استعدادهای کسبی و غیر کسبی ذهن او در طول حیات، و هم محصول مقام و موقع خاص اوست که در حال و هوای لحظه‌های سرودن شعر جبر حضور خویش را بر او تحمیل می‌کنند. به سبب همین تربیت ذهنی و آگاهی او نسبت به مقام و موقع خویش، او عارف‌ترین مردم به ظرایف مکتوم شعر خود بوده است و گفتن اینکه چه بسا پرداخت و دستکاری لازم را پس از پدیدآمدن شعر در جهت تثبیت و تنوع این ظرایف، هم در سطح کلمات و تصویرها و هم در سطح توالی ابیات روا می‌دانسته است، سخنی است درست که بارها تکرار شده است.

○ این نکته هم گفتنی است که اگر چه حافظ از امکانات متنوعی که زبان فارسی در اختیار او می‌گذارد حداکثر استفاده را می‌کند، اما هم این امکانات محدود است و هم به هرحال رعایت وزن و قافیه علی‌رغم تسلط حافظ بر زبان و شناخت ظرایف و دقایق آن، این محدودیت را محدودتر هم می‌کند. به همین سبب اگر در بعضی موارد، تنگی مجال راه بر عرض صنعت در ایراد نمونه‌های متعدد می‌بندد، این نباید انگیزهٔ تردید در آگاهی حافظ دربارهٔ نمونه‌های معدود شود.

در مثال‌هایی که برای شباهت‌های لفظی میان دو کلمه نقل کردیم، یک نمونهٔ جالب توجه شباهت لفظی میان دو کلمهٔ «اَمَل» و «عمل» است که حتی از نظر تأکید و تکیه نیز با هم اختلاف ندارند و هر دو کاملاً یکسان تلفظ می‌شوند حال آنکه در نوشتار با هم اختلاف دارند. اگر هر یک از این دو کلمه را در بافتی از یک عبارت قرار دهیم در بیان گفتاری تنها توجه به معنی عبارت است که می‌تواند هویت معنایی آن را برای ما روشن کند در حالی که در نوشتار شکل نوشتاریِ هر یک از آنها بدون توجه به معنی عبارت هم تمایز آنها را نشان می‌دهد. اما اگر یکی از این دو کلمه در عبارتی بیاید که ارادهٔ کلمهٔ دیگر نیز عبارت را بی‌معنی نکند، تشخیص این که نیت

شاعر کدام یک از آن دو بوده است، از راه زبان گفتار ممکن نیست. با توجه به این که در دورهٔ کلاسیک به علت محدودیتِ باسوادان و عدم امکان تکثیر گستردهٔ اثر، شعر بیشتر هنری شنیداری بوده است، می‌توان حدس زد که حافظ به ابهامی که از طریق شباهت دو کلمهٔ «عمل» و «امل» برای مخاطب از راه شنیدن شعر پیش می‌آید بی‌توجه نبوده است؛ هرچند خواندن هر یک از این کلمه‌ها نیز به شرط تناسب و امکانات بافت کلامی می‌تواند، دیگری را تداعی کند و معانی پیوسته با آن را در ذهن خواننده حضور ببخشد. این نمونه را بخصوص از این جهت در این جا نقل می‌کنیم که سبب گشودن دریچه‌ای دیگر به باطن کل غزل هم می‌شود. شاهد منظور نظر این بیت از حافظ است که قبلاً نیز از جهتی دیگر دربارهٔ آن سخن گفتیم:

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است　　　بیار باده که بنیاد عمر بر باد است

از ترکیب «قصر امل» می‌توان لطیفهٔ معنایی دیگری را با تداعی کلمهٔ «عمل» که با آن تشابه لفظی دارد نیز دریافت. دیدن ترکیب مکتوب «قصر امل» به سبب شباهت لفظی، ترکیب «قصر عمل» را نیز به خاطر می‌آورد. اما ارتباط معنایی این ترکیب دوم با مضمون کلی شعر چنان دقیق است که اگر شعر را فقط بشنویم، در انتخاب یکی از دو صورت ترکیب مردّد می‌شویم. علت این تداعی و تردید، همان تجربه‌های خصوصی خواننده یا شنوندهٔ شعر است. زمینه‌های این تجربه‌ها از این قرار است:

الف) یکی از معانی کلمهٔ «عمل» به‌عنوان یک اصطلاح فقهی، انجام احکام شرعی از روی احتیاط است. در قرآن صیغه‌های مختلف فعلی «عمل» بسیار به‌کار رفته است و در اکثر قریب به اتفاق موارد نیز همواره با صفت «صالح» همراه است، که به سبب همین مجاورت، معمولاً کلمهٔ «عمل» به تنهایی هم بیشتر معنی «عمل صالح» موافق با احکام شرع را دارد. ب) کلمهٔ «قصر» نیز در قرآن کریم آمده است و در شمار پاداش و نعمتهای بهشت است. خداوند به رسول اکرم (ص) می‌فرماید: **تبارَک الّذی اِنْ شاءَ جَعلَ لک خیراً مِن ذلک جنّاتٍ تجری مِن تَحتِهَاالأنهارُ و یَجعَلْ لک قصوراً***. صاحب کشف‌الاسرار در توضیح «قصور» نوشته است که

* سورهٔ فرقان، آیهٔ ۱۰: با برکت آن خدای که اگر خواهد تو را دهد، و کند بهشت‌هایی که می‌رود در زیر درختان آن جوی‌ها و تو را کوشک‌ها می‌دهد.

قصور، هزار قصر است از مروارید بر کرانهٔ کوثر[۶۲]. این قصر در شمار دیگر نعمت‌ها به مؤمنانی که به بهشت می‌روند وعده داده شده است. بنابراین ترکیب «قصر عمل» به معنی قصری است که خداوند به پاداش «عمل صالح» به مؤمنان در بهشت عطا می‌کند. ج) حافظ این دو کلمه را در همین زمینهٔ معنایی بارها در غزل‌های خود آورده است:

- **قصر فردوس که رضوانش به دربانی رفت — منظری از چمن نزهت درویشانست.**
- **باغ بهشت و سایهٔ طوبیٰ و قصر و حور — با خاک کوی دوست برابر نمی‌کنم.**
- **شب رحلت هم از بستر روم در قصر حورالعین — اگر در وقت جان دادن تو باشی شمع بالینم.**

در بیت زیر به آیهٔ قرآن که در آن قصور آمده است، نیز تلمیح دارد:

- **چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری‌سرشت — شیوهٔ جَنّات تَجْری تَحتَهاالأنهار داشت.**

در بیت‌های زیر کلمهٔ «عمل» به همان مفهوم شرعی خود به‌کار رفته یا به آن ایهام دارد:

- **ستم از غمزه میاموز که در مذهب عشق — هر عمل اجری و هر کرده جزایی دارد.**
- **فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید — شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد.**
- **آب‌رو می‌رود ای ابر خطاپوش ببار — که به دیوان عمل نامه‌سیاه آمده‌ایم.**
- **تسبیح و خرقه لذت مستی نبخشدت — همت‌در این‌عمل‌طلب‌از می‌فروش کن.**

این شواهد کافیست که «قصر عمل» هم، در اثر تداعی برای خواننده معنی پیدا کند. اگر این شواهد هم نبود، تنها یادآوری بیت زیر کافی بود که هم از «قصر امل» به «قصر عمل» منتقل شویم و هم مفهوم دقیق آن را از دیدگاه حافظ دریابیم:

قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند — ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس.

در نتیجهٔ این تداعی ــ که من فکر می‌کنم حافظ حتماً گوشهٔ چشمی به آن نیز داشته است ــ در سطح معنی ظاهر، باب مفهومی رندانه و گستاخانه نیز در شعر گشوده می‌شود. این مفهوم، انکار زیرکانهٔ وعده‌ایست که زاهد به معنی ظاهری آن امید بسته است؛ همان زاهد ریاکار عصر حافظ که عملش هم نوعی معاملهٔ

دوراندیشانه با خداست، به قصد برخورداری از نعمت‌ها و حور و قصور بهشتی نه ناشی از صفای دل و صدق اعتقاد:

زاهد اگر به حور و قصور است امیدوار   ما را شرابخانه قصور است و یار حور
می خور به بانگ چنگ و مخور غصه ور کسی   گوید ترا که باده مخور گو هوالغفور

در واقع کسی که باده‌خواری را نهی می‌کند زاهد است و آنکه به «قصر عمل» دل بسته است و امیدوار، نیز زاهد است. علت تکیهٔ زاهد به عمل خود و امیدواری وی به قصر و حور و نعمت بهشتی، این است که او خود را در میان می‌بیند و نه خدا و مشیت سابق وی را. به قول مولوی: «زاهدان از عمل اندیشند که چنین کنیم و چنان کنیم، عارفان از ازل اندیشند که چنین کرد و چنان کرد و از های و هوی عمل خود نیندیشند. لا تَکوُنوُا مِنْ اَبناءِ الْعَمَل وَکوُنوا مَن اَبناءِ الاَزَل[۶۳]». این خود و عمل خود را در میان دیدن، از عنایت حق غافل شدن است. و گرفتار عُجب شدن. و پیداست که زاهد با سکر و مستی موافق نباشد چون لازمهٔ عمل، هوشیاری است و به خود بودن:

- **زاهد و عُجب و نماز و من و مستی و نیاز   تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد.**
- **زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است   عشق کاریست که موقوف هدایت باشد.**

معلوم نیست که عمل زاهد سبب نجات وی از دوزخ و رفتن وی به بهشت شود. کار خداوند علت‌پذیر نیست. زاهد در واقع نجات و سلامت را به عمل خود موکول می‌کند و امید نجات را به علت عمل خود می‌بیند. به همین سبب قصر عملی که او انتظار دارد، بنیادش بسیار سست است:

زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه   رند از ره نیاز به دارالسلام رفت

خداوند در قرآن می‌فرماید: **اِنَّ الّذین سَبَقت لَهُم منّا الحُسنی اولئکَ عنها مُبعدون***. «ایشان که از ما بر ایشان خواست نیکو تعلق گرفت، از آن آتش دوزخ دور داشتگانند.» در **خلاصهٔ شرح تعرف** آمده است: «و اجماع است که حق تعالی کارها به

---

* سورهٔ انبیاء، آیهٔ ۱۰۱

علت نکند و اگر مرکردار خدای را عزّوجلّ علت بودی مرآن علّت را علّت بودی و مران علّت دیگر را علّتی بایستی الی مالایتناهی و این باطل است».[۶۴] و سپس ضمن استشهاد به همان آیه ادامه می‌دهد: «علت ابعاد خلق از دوزخ، طاعت وقت ننهاد، چه سبقت حُسنی نهاد تا خلق بدانند که نجات خلق تأثیر ربوبیت است نه تأثیر عبودیت و قال الله تعالی: **هو اجْتَبَأكُم*** گفت ترا من گزیدم نه تو مرا گزیدی. نه طاعت مر ترا نیکبخت کرد که گزیدن ما ترا نیکبخت کرد».[۶۵]

در تفسیر عرفانی آیهٔ سابق‌الذکر، در کشف‌الاسرار میبدی، این لطف سابق حق به عنایت تعبیر شده است: «در بدایت عنایت باید تا در نهایت ولایت بود. یک ذره عنایت ازلی به از نعیم دو جهانی. او را که نواختند در ازل نواختند، و او را که خواندند در ازل خواندند، دوستان او در ازل کاس لطف نوشیدند و لباس فضل پوشیدند کارها در ازل کرده و امروز کرده می‌نماید...».[۶۶]

بدین ترتیب در سطح ظاهر و معنی اولیهٔ شعر، با تداعی ترکیب «قصر عمل»، ما نفی زاهد را می‌بینم و امید واهی او را به تنعمات آینده که سخت بی‌اعتبار است؛ و چیزی به این بی‌اعتباری را نباید دستمایهٔ ترک لذت‌ها و عیش حال دانست. در این معنی، در شعر حافظ باز همان بینش خیامی را می‌بینیم که «این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار...» اما با توجه به ابیات بعد و همان تفسیری که با توجه «به قصر امل» قبلاً به‌دست دادیم، در اینجا نیز معنی باطنی شعر دگرگون می‌شود. چرا که عارف را خدا معشوق و محبوب است و به او از راه نفی و از میان برداشتن هستی خود می‌توان رسید و دیدار جمال یار بهشت عارف است. او به امید بهشتِ آینده نیست، عارف وصال یا رؤیت محبوب را در این جهان هم ممکن می‌داند، اما شرطش مرگ ارادی است. مردن پیش از مرگ است. و مرگ یعنی فنای از صفات بشریت و آگاهی زمان بیداری؛ و باده نوشیدن و مست شدن، یعنی از دست دادن صفات بشریت و از میان برداشتن «منِ تجربی» که حایل میان عاشق و معشوق است؛ و درآمدن در شرایطی شبیه خواب و مرگ و در نتیجه رؤیت یار از طریق شهود و تجربهٔ وصال روحانی: تجربه‌ای موقت و عیشی روحانی و ارجمند که زاهد از آن بی‌خبر است،

---

* سورهٔ حج، آیهٔ ۷۸

چون راز عشق و مستی را نمی‌داند و در های و هوی عمل است:

راز درون پرده ز رندان مست پرس   کاین حال نیست زاهد عالی‌مقام را

بدین ترتیب مفهوم کاملاً ممکن دیگر بیت این است که شاعر، زاهد یا هر زاهدانه اندیشی را که عمل به امید کسب تنعمات اخروی می‌کند و چه بسا از روی ریا و عوامفریبی، طرف خطاب قرار می‌دهد که بنیاد این قصر، سست است. عیش حال و وصل شهودی آجل را از طریق قطع تعلقات و جهاد با نفس طلب کن که عمر کوتاه و گذرا و ناپایدار است و ممکن است از دنیا بروی و هرگز لذت وصول به محبوب را که در عین حال وصول به معرفت و حقیقت است درنیابی و در ظلمات دنیا راه به آب حیات نبری. پیداست که انکار آرزو و امید سوداگرانهٔ زاهد، انکار خود او نیز هست؛ چرا که زهد راستین را با امل و با توقع پاداش عمل، کار نیست. اصرار در انکار زهد و زاهدی از این دست است که حافظ را به بیت بعد گذر می‌دهد تا خود را غلام همت کسی بشمارد که از قید هر تعلقی آزاد است. لازمهٔ فارغ بودن از آرزوی تنعمات این جهانی و آن جهانی، رهایی از قید تعلقات است و این رهایی خود سبب نفی انگیزه‌های سالوس و ریا و تظاهر، و اثبات صدق گفتار و کردار و صفای دل و بزرگواری و کرامت طبع است و تحقق زهد واقعی. به فرمودهٔ امام علی(ع): الزهدُ فی الدّنیا قَصرالاملِ و شُکرُکُلِ نعمةٍ و الورعُ عما حَرَّم اللّهُ علیک[۶۷]». پس اگر کوتاهی امل، نشان زهد حقیقی است، آنکه طالب قصر امل (کاخ آرزو) یا قصر عمل است، مدعی زهد است و از نظرگاه حافظ، صوفی و شیخ و واعظ و مفتی و محتسب عصر او مدعیانی ریاکار و دروغین‌اند چون هم اهل امل‌اند و هم متوقع پاداش عمل:

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب   چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند

حافظ نمونهٔ زاهد راستین را در همین شعر بی‌آنکه به صراحت نامی از وی ببرد معرفی می‌کند و او را پیر طریقت خود می‌خواند و این پیر طریقت یکی از مصادیق

همان آزادگان رسته از بند هر تعلق‌اند. که در بیت دوم یاد شده است و یا چه بسا این پیر طریقت خود همان آزادهٔ رسته از قید تعلقات است که حافظ غلام اوست:

نصیحتی کنمت یاد گیر و در عمل آر　　که این حدیث ز پیر طریقتم یادست...

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد　　که این عجوز عروس هزار دامادست

کلمهٔ «حدیث» علاوه بر معنی «سخن» و «خبر» به‌طور اعم، بیشتر در معنی سخن و خبری است که از پیامبران و ائمه نقل می‌شود و مضمون سخن پیر طریقت، خبری است که از حضرت عیسی (ع) نقل شده است:

«عیسی (ع) دنیا را دید در مکاشفات خویش بر صورت پیرزنی، گفت: «چند شوهر داشتی؟» گفت: «در عدد نیاید از بسیاری». گفت: «بمردند یا طلاق دادند؟» گفت: «نه، که همه را بکشتم.» گفت: «پس عجب است از این احمقان دیگر که می‌بینند که با دیگران چه کردی، و آنگه در تو رغبت می‌کنند و عبرت نمی‌گیرند![۶۸]» عیسی (ع) در کتاب‌های عرفانی و تفاسیر قرآنی خود مظهر بی‌اعتنایی به دنیا و نمونهٔ برجستهٔ زهد راستین است. صاحب التصفیه می‌گوید: «عیسی ـ علیه‌السلام ـ خود زاهد انبیا بود؛ و در کمال زهد بدان مرتبت بود که به ترک جملهٔ دنیا بگفت: و اندک و بسیار با خود هیچ همراه نکرد؛ گفت: الدنیا قَنْطَرَةٌ فاعبرُوها ولا تعمُروها».[۶۹]

به دنبال این نصیحت از قول پیر طریقت، حافظ لطیفه‌ای هم از قول سالک طریقت نقل می‌کند. مضمون پند پیر طریقت این است که جهان با کسی وفا نمی‌کند و عهد و پیمان او استوار نیست و نمی‌توان به لذت‌های گذرا و خوشرویی‌های موقتی و ظاهری وی دل بست. بنابراین توقع وفاداری از جهان و به امید و آرزوی روزهای آینده حال را تباه کردن، جز اندوه و ملال حاصلی ندارد. برای فارغ شدن از این غم و اندوه تنها چاره رضا دادن به قسمت است و قبول عدم اختیار در تغییر قضا و سرنوشت. اگر پذیرفتی که اختیار نداری، امل و امید و آرزوی بیهوده را نیز ترک خواهی کرد. چون از «درِ اختیار» است که می‌توان وارد قصر امل شد و اگر درِ این اختیار بسته باشد، وصول به قصر امل نیز محال خواهد بود. طبیعی است که اگر حال مطلوب نباشد، عقیده بر جبر و عدم اختیار در تغییر حال عقلاً مایهٔ ملال و اندوه خواهد شد. اما اگر از چشم‌انداز عشق به مسأله نگاه کنی سبب خرمی و

خوشحالی خواهد بود. چراکه قضا ارادهٔ معشوق است و اختیار قدیم حق، در حقِ عاشق؛ و عاشق پسندِ معشوق را می‌پسندد و این مقام رضاست که ناشی از عشق و محبت است. به همین سبب حافظ سخن سالک طریقت را پند و اندرز نمی‌خواند، لطیفهٔ عشق می‌گوید:

غم جهان مخور و پند من مبر از یاد — که این لطیفهٔ عشقم ز رهروی یادست

رضا به داده بده وز جبین گره بگشای — که بر من و تو در اختیار نگشادست

ابوالعباس‌بن عطا می‌گوید: «اَلرِّضا نَظَرُ الْقَلْبِ اِلی قَدیمِ اِخْتیارِ اللّهِ لِلْعَبد» و هجویری در توضیح آن می‌نویسد: «رضا نظر دل بود به اختیار قدیم خدای و حکم وی مربنده را. یعنی هر چه به وی رسد داند که این ارادتی قدیم و حکمی سابق است بر من، مضطرب نگردد و خرم دل باشد و... این سخن تأکید قول محاسبی است که رضا نتیجهٔ محبت بود که محبّ راضی بود بدانچه محبوب کند. اگر عذاب دارد با دوستی خرم بود و اگر در نعمت بود از دوستی محجوب نگردد و اختیار خود فرو گذارد اندر مقابلهٔ اختیار حق».[۷۰]

عاشق، طالب معشوق است. اما زاهد طالب بهشت است. او اگر در این جهان هم آرزویی نداشته باشد، آرزوی آن جهانی دارد. زاهد اگر ریاکار هم نباشد که هم لذت‌های اینجهانی را بخواهد و هم لذت‌های آنجهانی را، باز هم ترک لذائذ دنیوی را به خاطر لذایذ اخروی بر خود هموار می‌کند و حافظ در این معامله هم، دون همتی و خصلت سوداگرانه می‌بیند:

تو و طوبی و ما و قامت یار — فکر هرکس بقدر همت اوست

اما عاشق و عارف را رضای دوست از همه چیز برتر است؛ چندانکه حتی غم فراق و شوق وصال هم ــ که خود نشان هستی است ــ در برابر آن قدری ندارد:

فراق و وصل چه باشد رضای دوست طلب — که حیف باشد از او غیر او تمنایی

و طلب رضای دوست، شرطش راضی بودن به قضای دوست است؛ و پسندِ پسندِ محبوب، نشان عاشق راستین است:

حافظ ز خوبرویان بختت جز این قدر نیست — گر نیستت رضایی حکم قضا بگردان

بدین ترتیب در ارتباط با زاهد «قصر امل» و «قصر عمل» معنایی تقریباً همسو و هماهنگ پیدا می‌کنند. زاهد چه طالب آرزویی باشد که برآورده شدنش را در این جهان توقع داشته باشد و چه آرزوی قصری را داشته باشد که به پاداش عمل در آن جهانش می‌بخشند، عیش حال را در هر دو معنی جسمانی و روحانی ضایع می‌گذارد و چنین چشمداشتی البته ناشی از تکیه کردن به طاعات و عمل خویش یعنی خود را در میان دیدن، و نیز اعتقاد به اختیار است اگر چه به زبان انکارش کند. غیر زاهد نیز وقتی دل به امید و آرزو می‌بندد، این دلبستگیش ناشی از پندار اختیار است. حافظ با استفاده از ترکیب «درِ اختیار» در مصراع «که بر من و تو در اختیار نگشادست»، «اختیار» را با «امل» مربوط می‌کند. کلمهٔ «در» در این ترکیب کلمه «قصر» را در اولین مصراع شعر تداعی می‌کند چون در این شعر تنها قصر است که میتواند «در» داشته باشد. با پیوندی که میان «در» و «قصر» برقرار می‌شود، به ترتیب میان مضافٌ‌الیه این دو کلمه یعنی «اختیار» و «امل» نیز ارتباط مشابهی برقرار می‌گردد: چنانکه از طریقِ درِ قصر می‌توان وارد قصر شد، از طریق اختیار است که می‌توان به تحقق امل امیدوار بود. پس چون «درِ اختیار» به روی ما بسته است، وصول به «قصر امل» و «قصر عمل» ـ که از تداعی آن به ذهن می‌آید ـ نیز برای ما ناممکن است و نصیبهٔ ازل را نمی‌توان عوض کرد:

کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم　　　نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت

و ناچار جز رضا به داده دادن و سر تسلیم در مقابل ارادهٔ دوست فرود آوردن، چاره‌ای نیست:

آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم　　　اگر از خمر بهشت است وگر بادهٔ مست

چنانکه از ترکیب «درِ اختیار»، لطیفهٔ عشقِ رهرو طریقت با بیت اول مربوط می‌شود، از طریق ترکیب «سست نهاد»، حدیث پیر طریقت نیز با بیت اول ربط پیدا می‌کند. چرا که کلمهٔ «سست» هم، در این ترکیب سبب تداعی کلمهٔ «سست» در ترکیب «سست بنیاد» در بیت اول می‌شود. چگونه می‌توان به استواری قصر امل در این جهان بی‌اعتبار و بی‌وفا که خود اساسش بر آب است، امید بست؟

تداعی حاصل از این کلمات به هرحال سبب می‌شود که پیوند معنوی میان ابیات

آغاز این شعر و ابیات ششم تا نهم این غزل که به ظاهر ارتباطی ندارند، و بخصوص ذکر یک واقعهٔ روحانی در بیت‌های سوم تا پنجم آنها را کاملاً از هم جدا کرده بود، با ظرافت هر چه تمامتر حفظ شود و نظم منطقی و ساختمان کلی شعر در محور عمودی خیال استوار بماند؛ یعنی همان خصیصه‌ای که شعر رقیب، فاقد آن است و ندانسته بر حافظ حسد می‌برد:

حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ　　قبول خاطر و لطف سخن خداداد است

در واقع حسد بردن رقیب ـ خواه شاه‌شجاع باشد که خود شعر می‌گفته است و بر شعر حافظ حسد می‌برده است[۷۱] و خواه هر کس دیگر ـ نیز ناشی از عدم یقین او به عدم اختیار انسان است و این خود سبب تعلق او به دنیا و آرزوپروری او می‌شود. «قصر امل» او آن است که مثل حافظ استوار و زیبا شعر بگوید و مقبول و مشهور همگنان گردد؛ اما وصول به این آرزو نیز ممکن نیست. چون این هم نصیبهٔ ازلی و خداداده است وکسب و اختیار را بدان راه نیست. سست بنیاد بودن قصر امل، سست نهاد بودن جهان، سست نظم بودن شعر رقیب و استوار و زیبا بودن شعر حافظ، همه مشیت الهی و مقدّر ازلی است. اگر از این نظرگاه به جهان وکار جهان نگریستی، دیگر نه اندوه نداشته‌ها را می‌خوری، و نه حرص و حسد و دیگر صفات مذمومه تو را می‌خورد. در این مقام است که آزاد از دنیا و تعلقات آن و آزاد از وسوسه‌های نفس خویش، همواره خرم و خندان خواهی بود. بیت قبل از این بیت آخر نیز حلقهٔ پیوندی است که هم با بیت قبل از خود مربوط است و هم با همین بیت آخر:

نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل　　بنال بلبل عاشق که جای فریاد است

مضمون دو بیت قبل این بود که اولاً از جهان سست نهاد نباید انتظار درستی عهد و پیمان و وفاداری داشت؛ و ثانیاً چون ما را اختیار نداده‌اند که قضای الهی را تغییر دهیم، پس چاره‌ای نیست جز آنکه رضا به داده بدهیم و گره از جبین بگشاییم. در حقیقت نیکی و بدی نهفته در قضا و قدر نه پایدار است و نه قابل تغییر. هر چیز و هر حادثه‌ای چنان است و چنان خواهد بود که باید باشد. پس نه جای فریفته شدن و دل خوش کردن است و نه جای رنجیدن و دل بد کردن و شکوه و اعتراض سر دادن. شکفتن گل، نشان تبسم و روی خوش نشان دادن وی به بلبل عاشق نیست و نشانهٔ عهد و وفاداری

معشوق به عاشق نباید تلقی شود. در پشت این تبسم و شکفتن پژمردگی و پرپرشدن و زوال گل نهفته است نه بقا و جاودانگی آن. این تقدیر گل است که شکفته شود تا شکسته شود همچنانکه این نیز تقدیر بلبل عاشق است که در عشق گل غمگنانه آواز بخواند و نغمه سر دهد هر چند که اقتضای این حال نه نالش و نغمه‌خوانی که فریاد اعتراض و دادخواهی برداشتن، و خروش شکوه‌آمیز سردادن است. بلبل عاشق که نیز استعارهٔ رسایی است برای خود حافظ، جز آنچه استاد ازل تقدیرکرده است نمی‌گوید و نمی‌کند. قول و غزلی که تعبیه در منقار اوست، فیض گل و نصیبهٔ ازلی است. نالهٔ او تجلی جبر جلوهٔ ارادهٔ معشوق بر اوست نه هجران گل. چرا که در عین وصل هم همان کاری را می‌کند که از پیش برای او تقدیرکرده‌اند:

بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت	**وندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت**
گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست	**گفت ما را جلوهٔ معشوق در این کار داشت**
یار اگر ننشست با ما نیست جای اعتراض	**پادشاهی کامران بود از گدایی عار داشت**

آری! اگر به جهان و کار جهان از این دریچه بنگری به حالت رضا خواهی رسید و مسرور خواهی بود؛ سروری قلبی که ناشی از تسلیم و توأم با سکینه و طمأنینه است. آنگاه می‌ایستی و لبخندزنان به قضا و قدر می‌نگری تا با خیل شادی‌ها و غم‌هایش از برابر تو بگذرد و حافظ را می‌بینی با خاطر قابل و لطف سخن خداداد؛ و به‌جای آنکه بر او حسد بری، در قابلیت‌های او و قابلیت‌های خویش جلوه‌های جمال و جلال یار را می‌بینی. آنگاه از زنجیر حقد و حسد و چنبر تنگِ افزون‌طلبی‌های حقیر و آرزوهای پست مادّی و واهی رها می‌شوی و در واحهٔ سرسبز رضا در عین آزادگی و مناعت طبع و رسته از تملق و ریا، از جام قابلیت‌های خویش بادهٔ نشاط و رامش نوش می‌کنی.

ساختار، پیوند معنایی، تأویل

الف. پیوند معنایی و انسجام در بیت

شعر حافظ تصویر و تعبیر جزر و مدها و هیجانات و اضطراب‌ها و اندیشه‌های او دربارهٔ تقدیر ازلی و معمایی انسان و وسوسه‌های ناشی از جبر حضور و استقرار در مقام عدل انسانی، یعنی وضع برزخی او در عالم هستی است. نوع و سرشت واقعیت‌هایی که انگیزهٔ بروز احوال روحی و زمینه‌ساز حوادث ذهنی حافظ می‌گردد، خواه در حوزهٔ میراث عظیم فرهنگی و خواه در حوزهٔ جریان‌ها و زیر و بم زندگی اجتماعی و عوامل و پدیده‌های تاریخی و شرایط اقلیمی، هرچند حال و هوای خاص خود را دارد، چندان غریب و طرفه نیست که تنها به عصر حافظ تعلق داشته باشد و یا در شمار تجربه‌های خاص و منحصر به فرد وی به حساب آید. بنابراین آنچه اسباب تشخص و تمایز شعر حافظ تواند بود، ساختار ذهنی اوست که به سبب تربیت حاصل از انواع تجربه‌های خاص وی در طول حیات و استعدادهای فطری و اکتسابی وی، به نوعِ خاصی از حوادثِ ذهنیِ ناشی از تأثیرِ واقعیت‌ها و انگیزه‌های مشترک و بیرونی مجال حدوث می‌دهد.

طبیعی است که این تربیت ذهنی خاص از یکسو عامل توجه و حساسیت

عاطفی حافظ نسبت به مقام برزخی انسان و وضع و سرنوشت او در جهان است و از سوی دیگر عامل شکل بخشیدن به طرح و ساخت و بافت حوادثی است که در حال و هوای روحی تولد شعر در ذهن او برپا می‌شود.

عناصری که جریانِ مستمرِ حوادث ذهنی را در فضای ذهن پدید می‌آورند، انبوهی از تأثرات است که از انبوه تأثیرات و تجربه‌های عینی و ذهنی و یادها و اندوخته‌های گذشته‌های دور و نزدیک و تداعی‌های مختلف مایه می‌گیرد. در حادثه‌ای که بدین ترتیب در هنگام تأثر و تفکر در فضای ذهن اتفاق می‌افتد، زمان و مکان محدود و تاریخی و جغرافیایی در هم می‌ریزد و تجربه‌ها و خاطرات فردی و جمعی و اندوخته‌های آگاهی و ناآگاهی ضمیر درهم می‌آمیزد و گره می‌خورد[۱]. بیان حادثه‌ای با اینهمه عناصر متعدد و متنوع و در عین حال متناقض و ناهماهنگ با نظم و منطق معتاد و آشنای ما، کاری است اگر نه ناممکن، سخت دشوار. تنها از طریق انتزاع پاره‌ای از عناصر و تأثرات هماهنگ و همذات است که می‌توان بخشی از این حادثه را در قالب بیان درآورد. از این روی آنچه ازکل این حادثهٔ ذهنی تن به اسارت منطق زبان و بیان معتاد می‌دهد، تنها پاره‌ای منتزع ازکل، و جداگشته و پیوند بریده از اصل است. تکه چوبی است تراشیده که از جنگلی که زمانی بدان تعلق داشته است و ازکیفیت زندگی جنگلی خویش، نشانی در اختیار بیننده نمی‌گذارد. خصوصیات این پارهٔ منتزع از اصل، و بیان‌پذیر در قالب زبان معتاد، از احوال و تمایلات شخصی هنرمند یا متفکر و یا گوینده و نوع مخاطبانی که برای خود فرض می‌کند، ناشی می‌شود. بیان‌کنندهٔ این پارهٔ منتزع اگر پروردهٔ فرهنگ و جامعهٔ سنتی گذشته باشد که نگاهی به این جهان و نگاهی به آن جهان دارد و غالباً دغدغهٔ این دو جهان عناصر و ابعاد حادثهٔ ذهنی او را رقم می‌زند، هنگامیکه تصمیم به بیان می‌گیرد، خروج از مقام برزخی انسان را نیز می‌پذیرد. زیرا آنچه او به قالب زبان درمی‌آورد برای بیان‌پذیری، باید یک بُعدی و منطق‌پذیر باشد و چندگانگی تأثرات و عواطف در موقع و مقام برزخی و بافت حاکم بر سخن‌گویی مانع تصمیم وی می‌شود. حاصل کار نویسنده یاگوینده‌ای که با خروج از این مقام و انتزاع پاره‌ای از حادثهٔ ذهنی دست به نوشتن می‌زند، اثری است که منطقی و قابل

فهم است چون با تجربه‌های مشترک و عادات زبانی ما سازگار است خواه علم و اخلاق و فلسفه باشد و خواه شعر و داستان و یا به‌طور کلی ادبیات. به هرحال بیان نتایج عقل‌گرایانه و قابل فهمی که از حادثهٔ ذهنی به هنگام تفکر یا انفعالات نفسانی می‌توان انتزاع و استنتاج کرد، به شرط آگاهی بر وسیلهٔ بیانی و شناخت دقیق امکانات و ظرفیت‌های متداول و مستعمل زبان دشوار نیست؛ دشوار بیانِ خود آن حادثهٔ ذهنی یا حداقل حفظ بخش بیشتری از عناصر آن در کنار یا در خلال معنیِ بیان‌پذیرِ منتزع از آن است، که حفظ موقع و مقام برزخی را در حین تجربه و بیان نیز ایجاب می‌کند. در شعر کلاسیک فارسی در نتیجهٔ همین فرایند انتزاع، از چند شاعر استثنایی که بگذریم، شعر صورت بیان منظوم عقیده را پیدا می‌کند و تک معنایی می‌شود. زیرا انتزاع بخشی مورد نظر و قابل بیان از حادثهٔ ذهنی، زبان را از ابهام بیرون می‌آورد و آن را در خدمت بیان معنایی از پیش تعیین شده درمی‌آورد. اختلاف ترکیب زبان در شعر و در نثر در ادبیات کهن ناشی از ناآشنا بودن تجربه‌ای فکری و عاطفی که وظیفهٔ معنی‌رسانی را دچار اختلال می‌کند، نیست بلکه ناشی از تزیین‌های متنوع و ممکنی است که بنابر سنت باید بر زبان افزوده شود تا از هیأت نثر بیرون بیاید و جلوه و جمال شعر به خود بگیرد. این تزیین‌های متنوع که بارزترین جلوهٔ آن در شعر کهن وزن و قافیه و ترفندهای بلاغی و گاه نیز به سبب پسند و سلیقهٔ عصر، خروج از زبان غالب و توجه به آشنایی‌گریزی واژگانی و تصویری و عالِم‌نمایی است، باب استنباط معانی جدید را جز آن که نیت شاعر است نمی‌گشاید، بلکه زبان را دچار تعقیدی می‌کند که معنی در آن گم می‌شود و جز با گشودن تعقیدها به کمک منابع خارج از متن آشکار نمی‌گردد. همین تعقیدها را بی‌آنکه در سنت نام شعر به آن داده شود با وسعت بسیار در نثر مصنوع و فنی هم حتی بیشتر از شعر می‌بینیم.

آنچه سبب می‌شود زبان از تنگنای تک معنایی خارج شود یا بیان تجربه‌هایی خصوصی عادت ستیز است که زبانِ مولودِ تجربه‌هایِ حسیِ مشترک برای بیان آنها رام و مستعد و آماده نیست و یا نتیجهٔ گنجاندن ابعاد متنوع‌تری از حادثهٔ ذهنی در زبانی است که برحسب عادت برای پذیرفتن و انتقال ابعاد حادثه‌ای منطق ستیز و

رها از نظم زمانیِ وقایع پیوسته و ترتیب و توالی معهود آمادگی ندارد. مورد اول در قیاس با شعر غیرعرفانی در شعر عرفانی اتفاق افتاد بخصوص غزل عرفانی که نیت تعلیم در آن نبود و عوالم و احوال عاشقانه و عاطفی خاصی را بیان می‌کرد که در شمار تجربه‌های مشترک و عمومی نمی‌گنجید. علاوه براین در شعر عرفانیِ تعلیمی آشکارا، و در شعر تغزلی عارفانه ناپیداتر استنباط‌های تازه‌ای از دین مطرح گردید که از جهت معنی تازه و خلاف عادت بود که این استنباط‌های تازه نیز با تجربه و معانی سنتی بیگانه می‌نمود. این بیگانگی زبانی و بیگانگی معنایی سبب شد که شعر فارسی در پیوند با مخاطب، بخصوص مخاطب ناآشنا با زمینهٔ عرفانی، قدرت ارجاعی طبیعی و قابل انتظارش را تا حد زیادی از دست بدهد و به چشم او بیگانه نماید و در نتیجه ابهام جای صراحت و تعقید را بگیرد. هم در غزل‌های مولوی و هم گهگاه در مثنوی او، این ابهام به سبب تجربه‌های خاص هم در حوزهٔ واژگان و هم در حوزهٔ همنشینی بدیع کلمات و هم ساخت شکنی‌های متنوع در روند طبیعی و منطقی کلام افزایش یافت.

در شعر حافظ هم وجود مضامین عرفانی و هم طرح استنباط‌های تازه و نامتعارفِ خلافِ ظاهر شریعت که در آثار بعضی از متکلمان و عارفان پیشین هم مطرح شده بود، و نیز توجه به حفظ ابعاد بیشتر حادثهٔ ذهنی که از دو بُعد فرشتگی و حیوانی مایه می‌گرفت و در جهان‌بینی حافظ برجسته‌تر شده بود، ابهام ناشی از آن عوامل را افزون‌تر کرد و زبانی را پدید آورد که می‌بایست توان بالقوهٔ نمایش این عناصر را دارا باشد. این زبان از یک طرف واژگان سایه‌دار با بار فرهنگی گوناگون و رازآمیز را به خدمت گرفت تا از یک طرف خواننده را به وجود معنایی جز آن‌که در دلالت نخستینِ نشانه‌های زبانی به ذهن متبادر می‌گردد، وسوسه کند و از طرف دیگر وجه ترتیب همنشینی کلمات را به گونه‌ای ترتیب داد که امکان گردش خواننده را از یک سطح معنایی به سطحی دیگر میسر سازد و او را همواره در برزخ میان دو سطح مردد نماید و در نتیجهٔ این تردید مجال حضور حادثه‌ای را در نتیجهٔ تأمل بر متن در ذهن خواننده یا مخاطب شعر پدید آورد. از این گذشته حافظ با حذف مطالب لازم برای برقراری پیوند معنایی ابیات در محور عمودی شعر که

مغایر عادات زبانی ما بود و ایجاد تناسب‌های لفظی و معنایی میان کلمات در طول هر یک از ابیات، و وسیع‌تر کردن فاصلهٔ معنایی میان ابیات، هم طولانی شدن آن تردید و تأمل را تقویت کرد و از این طریق به ابهام رازآفرین شعر افزود، و هم مجال تداعی‌های بیشتر خواننده را برای وسعت بخشیدن به حادثهٔ ذهنی خود فراهم آورد.

اگر چه عقیدهٔ حافظ دربارهٔ مقام برزخی انسان و استنباط او از داستان آفرینش و تقدیر ازلی انسان یکسره تازه و بدیع نیست و مایهٔ اندیشه‌هایی از این دست را در کسانی چون حلاج و عین‌القضات و بسیاری دیگر کم و بیش می‌بینیم، اما نگاه حافظ به جهان و جامعه از دریچهٔ این جهان‌بینی و داوری‌های مستقیم و غیرمستقیم او دربارهٔ ارزش‌های حاکم بر جامعه و عالم و آدم از این نظرگاه، و نمایش زندگی بر طبق این مقام و جهان‌بینی در جهان شعر، که در جهان واقعی عصر حافظ خلاف عادت می‌نمود، وضع تازه‌ای بود که حافظ در جهان شعر خود اختیار کرد. شعر حافظ تصویر و تجسم این وضع تازه در جهان شعر است. تصویر و تجسمی که از طریق وسوسهٔ وجود معانی ثانویه در کنار معنی حاصل از دلالت اولیهٔ کلمات در ذهن خواننده، فاصله‌هایِ گاه عمیق معنایی در میان ابیات و در میان منظور اصلی و معنی حاصل از مدلول اولیهٔ کلمات، و نیز انواع تناسب‌های لفظی و معنایی میان کلمات در طول یک بیت، خواننده را به تأمل بر متن وادار می‌سازد و از طریق برانگیختن تداعی‌های گسترده او را در قلب یک حادثهٔ ذهنی حیران و سرگردان می‌کند و به یاری آهنگی که در متن این حادثه به عاطفهٔ خواننده جهت می‌دهد، او را در فضای رازناک مقدسی که نه کاملاً زمینی و نه کاملاً آسمانی است شناور می‌نماید.

وقتی حافظ می‌گوید:

در خرقه زن آتش که خم ابروی ساقی — برمی‌شکند گوشهٔ محراب امامت

معنی حاصل از مدلول کلمات همنشین، معنایی است تقریباً دور از منظوری که حافظ از این شعر در نظر دارد. این بیت مجموع دو جمله است که یکی امری و دیگری خبری است. جملهٔ خبری در واقع علت و دلیل امر را توضیح می‌دهد و

دریافت این نکته را ساختار نحوی دو جمله به‌روشنی می‌نماید:

۱) در خرقه آتش بزن!

۲) زیرا که خم ابروی ساقی گوشهٔ محراب امامت را می‌شکند.

چنان‌که دیده می‌شود، جملهٔ دوم که دلیل صدور امر در جملهٔ اول است، هم مصداق معلومی برای خواننده در سطح دلالت اولیهٔ کلمات ندارد، و هم آشکار نیست که چرا در سطح معنی اولیهٔ کلماتِ جملهٔ دوم، باید در خرقه آتش زد؟

همین ابهام دوگانه است که خواننده را به تأمل وامی‌دارد تا بتواند میان این دو جمله رابطه‌ای قابل قبول که در عین حال با اندیشه‌ها و جهان‌بینی حافظ بخواند، پیدا کند. طبیعی است که برای نیل به مقصود باید معانی دیگری از کلمات، غیر از دلالت اولیهٔ آنها استنباط کرد. بی‌تردید میان این معانی دیگر یا معانی ضمنی و معانی اولیهٔ کلمات در سطح زبان می‌بایست به نحوی از انحاء پیوندی وجود داشته باشد. اولین پیوندی که توجه را جلب می‌کند پیوند تضاد و شباهتی است که میان «خم ابروی ساقی» و «گوشهٔ محراب امامت» وجود دارد. این دو از نظر شکل ظاهری (طاق مقوس محراب، و ابرو و طاق گونهٔ مقوس زیر ابروی ساقی) با هم شباهت دارند اما در عین حال شاعر می‌گوید اولی دومی را می‌شکند. شباهت در ظاهر شکل هندسی آنهاست و در عالم خارج مصداق دارد اما تضاد هرچند ناشی از تسابق نمی‌تواند در معنی ظاهری کلمات میان این دو شیء مادی وجود داشته باشد که یکی دیگری را بشکند و بنابراین در عالم خارج مصداق ندارد. اما به اعتبار کار و خاصیتی که از «خم ابروی ساقی» و «گوشهٔ محراب امامت» برمی‌آید، آن دو متضادند چون اولی از نشانه‌های حُسن و جمال معشوق است که انگیزهٔ پدید آمدن عشق است و دومی محل معهود زهد و عبادت است و به زهد و عبادت دعوت می‌کند. بنابراین اولی را می‌توان رمز و نماد عشق شمرد و دومی را رمز و نماد زهد و شریعت. آن کس که دلبستهٔ زهد و عبادت و تصوف زاهدانه است سروکارش با محراب امامت و خرقهٔ زهد و پرهیز است و آن کس که دلبستهٔ عشق است سروکارش با طاق ابرو و حسن معشوق است و در تمام دیوان حافظ ترجیح عشق بر زهد مضمون غالب و مکرری است که به صور گوناگون بیان شده است. شباهت

گوشهٔ ابرو با محراب نیز از مضمون‌های تصویری و مکرر در دیوان حافظ است:

ابروی یار در نظر و خرقه سوخته   جامی به یاد گوشهٔ محراب می‌زدم

همانطور که دیده می‌شود حافظ خود یکی از مصادیقِ اطاعت کنندگانِ امری است که به مخاطبان نیز تجویز می‌کند زیرا خرقهٔ خود را سوخته است و به یاد گوشهٔ محراب، یعنی ابروی دوست جام باده می‌زند و همین محراب ابروی یار است که مانع حضور او در نماز می‌شود:

می‌ترسم از خرابی ایمان که می‌برد   محراب ابروی تو حضور نماز من

در عین حال حافظ به این نکته هم توجه دارد که هم متکلمان و هم صوفیان در محراب مساجد می‌نشسته‌اند و مجاور بوده‌اند. حافظ با توجه به ایهام معنایی «اهل کلام» (شاعران، متکلمان) می‌گوید:

حافظ ار میل به ابروی تو دارد شاید   جای در گوشهٔ محراب کنند اهل کلام

ناصر خسرو در سفرنامه در وصف مسجد بیت‌المقدس از جمله می‌نویسد: «و بر پهنای مسجد رواقی است... و آنجا جای‌های نماز است و محراب‌های نیکو ساخته و خلقی از متصوفه همیشه آنجا مجاور باشند و نماز همانجا کنند[۲].» بدین ترتیب ارتباط دیگری میان محراب و تصوف زاهدانه و خرقه در بیت منظور نظر برقرار می‌شود. با توجه به آنچه گفتیم می‌توان منظور اصلی حافظ را از بیت این نکته دانست که زهد و شریعت با عشق بر نمی‌آید پس خرقهٔ زهد را بسوزان و زهد و شریعت ریایی را کنار بگذار.

این فاصلهٔ میان آنچه منظور نظر شاعر است و آنچه حاصل مدلول نخستین کلمات شعر است به گونه‌های مختلف در شعر حافظ رخ می‌نماید اما در هر حال شعر او را از شیوهٔ بیان مستقیم که خواننده یا مخاطب را از تأملی هرچند کوتاه بازدارد، دور می‌کند. در بیتی که نقل کردیم بیان مستقیم منظور بعد از قدری تأمل ادراک می‌شود، آنچه انگیزهٔ این تأمل است، نسبت دادن فعل به یکی از لوازمات فاعل است. اگر حافظ می‌گفت: زهد را کنار بگذار و به عشق روی بیاور چون عشق بر زهد غالب می‌شود، بیانی مستقیم و صریح بود که جای تأمل برای خواننده باقی

نمی‌گذاشت. اما وقتی به جای زهد فروشی یکی از لوازم تظاهر به آن را می‌گذارد و به جای عشق انگیزه و سبب پدید آمدن عشق، یعنی حُسن را، شیوهٔ بیان از صراحت بیرون می‌آید و مجال تأمل گشوده می‌شود. چنان که وقتی هم به جای آنکه بگوید: بی‌قراری و گریه زاری در فراق تو سبب شد که من خرقه‌ام را از سر به‌در آورم و بسوزانم و دست از توبه و زهد بردارم، فعل را به جای آنکه به فاعل حقیقی نسبت دهد به سبب اصلی وقوعِ فعل یعنی فاعل مجازی نسبت می‌دهد که در علم معانی در بحث مجاز عقلی مطرح می‌شود که عبارت از نسبت دادن فعل به یکی از متعلقات فعل، از جمله سبب فعل است:

ماجرا کم کن و بازآ که مرا مردم چشم　　　خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت

جدا از ایهامی که از طریق معنی اصطلاحی و عرفانی «ماجرا» و آداب و رسوم خانقاهی «ماجرا کردن»، و معانی کنایی «خرقه از سر به در آوردن» و «خرقه سوختن» در شعر وجود دارد، چنان که دیده می‌شود، نسبت عبارت فعلی «از سر به در آوردن» و فعل «سوختن» به مردم چشم غیرعادی است و معنی را مبهم می‌کند. در اینجا نیز «مردم چشم» فاعل مجازی است و فاعل حقیقی حافظ است که خرقه را از سر به در می‌آورد و به شکرانهٔ این خروج از زهد ریایی که خرقه‌پوشی نشانهٔ آن است، خرقه را می‌سوزاند و یا کنار می‌گذارد. «مردم چشم» در واقع سبب انجام فعل از جانب حافظ است. زیرا با قهر کردن معشوق از حافظ به سبب زهد اختیار کردن او، مردم چشم حافظ در فراق یار آنقدر اشک می‌ریزد و بی‌قراری می‌کند که حافظ مجبور می‌شود از بیم نابینا شدن، مانعِ آشتی یار را که اختیار زهد و خرقه‌پوشی نشانهٔ آن است با بیرون آوردن خرقه، ترک کند. در اینجا به جای نسبتِ فعل به فاعل حقیقی، فعل به مسبب یا سبب فعل نسبت داده شده است.

ابیات دیگر غزل نیز همین معنی را تأیید می‌کند:

سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت　　　آتشی بود درین خانه که کاشانه بسوخت
تنم از واسطهٔ دوری دلبر بگداخت　　　جانم از آتش مهر رخ جانانه بسوخت
سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دل شمع　　　دوش بر من ز سر مهر چو پروانه بسوخت
آشنایی نه غریبست که دلسوز من است　　　چون من از خویش برفتم دل بیگانه بسوخت

خــــرقهٔ زهــــد مــرا آب خــرابــات بــبرد	**خــانهٔ عــقل مــرا آتش مــیخانه بســوخت**
چـون پیاله دلم از تـوبه کـه کـردم بشکست	**همچو لاله جگرم بی‌می و خُمخانه بسـوخت**
ماجرا کـم کـن و بـاز آ کـه مـرا مـردم چشـم	**خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت**
تـرک افسـانه بگـو حـافظ و مـی نـوش دمـی	**که نخفتیم شب و شمع بـه افسـانه بسـوخت**

چهار بیت اول تصویر بی‌قراری و سوزوگداز حافظِ عـاشق در فـراق مـعشوق است. بیت پنجم هم مقدمهٔ بیت ششم یعنی بیت موردنظر است و هم وابستگی معنایی با بیت ششم دارد و هم غیرمستقیم بیان می‌کند که علت فراق از یار پوشیدن خرقهٔ زهد و متابعت از عقل مصلحت‌اندیش برای سلامت جویی و ملامت‌گریزی بوده است؛ ملامتی که ناشی از عشق است. ترک ملامت و عشق و باده‌نوشی کردن و راه عقل و سلامت‌جویی پیش گرفتن علت فراق و کناره‌گیری معشوق از عاشق بوده است و شاعر به معشوق می‌گوید: از زهد ریایی دست کشیده‌ام و دوباره به خرابات و باده‌نوشی روی آورده‌ام و خرقهٔ زهد و خانهٔ عقل را به آب و آتشِ باده سپرده‌ام، و مردم چشم من از بس در فراق تو گریسته است مرا به ترک زهد واداشته است و من به شکرانهٔ ترک زهد و بازگشت بـه عشـق و مسـتی خـرقهٔ زهـد را بـیرون آورده و سوزانده‌ام. پس حالا که علت نقار و کدورت و جدایی تو از میان بـرداشـته شـده است، تو هم سخن ازگذشته و نقار پیش آمده راکنار بگذار و بازگرد.

ترکیب کنایی «از خویش رفتن» در بیت چهارم، علاوه بر معنی کنایی «از خود بی‌خود شدن، بیهوش شدن» معنی حقیقی دیگری هم که از مدلول نخستین کلمات حاصل می‌شود به ذهن می‌آورد که در این غزل بسیار اهمیت دارد. زیرا «خویش» به معنی «آشنا» است که در مصراع اول آمده است و بنابراین «از خویش رفتن» به معنی از آشنا دور شدن، از آشنا (دوست، معشوق) جدا شدن هم هست و در این معنی «گناه فراق را به گردن گرفتن» نیز مستتر است. و در واقع حافظ این معنی را هم در ذهن مخاطب شعر یا خواننده می‌آورد که علت این فراق و جدایی خود من بوده‌ام که با توبه از عشق و مستی و روی آوردن به زهد ریایی و متظاهرانه سبب جدایی و کناره‌گیری معشوق را فراهم آورده‌ام. بنابراین بیت موردنظر چـندان هـم پـیچیده نیست و تنها کافی است بدانیم که نسبت فـعل بـه فـاعل مـجازی یـعنی یکـی از لوازمات و مناسبت فاعل حقیقی نکته‌ای‌ست بلاغی که نمونه‌های متعدد در زبان

قرآن و زبان ادبی دارد*.

وجود معنایی ضمنی و کنایی در بسیاری از ابیات حافظ از خصوصیات سبکی و انگیزهٔ تقویت لذت زیبایی‌شناسیِ مضاعف در شعر اوست. وقتی حافظ می‌گوید:

می صوفی افکن کجا می فروشند   که در تابم از دست زهد ریایی

این معنی ضمنی و غیرمستقیم را هم بیان می‌کند که صوفی برخلاف ادعایش و برخلاف عیبجوییش از دیگران شراب می‌نوشد و این شراب هم چندان قوی است که می تواند باده‌نوش قهاری چون او را مست کند و این گذشته از معنی سر راست و دوپهلوی شعر است که حافظ می‌گوید طالب شرابی است که بتواند خشم و بی‌قراری ناشی از زهد ریایی را در او فرونشاند و یا طالب شرابی است که چنان نیرویی به او بدهد که بتواند صوفی را به زمین افکند. همچنین وقتی می‌گوید:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد   که می حرام ولی به ز مال اوقاف است

به این معنی ضمنی و کنایه‌آمیز نیز اشاره دارد که فقیه برخلاف ادعایش و ایرادی که بر دیگران می‌گیرد هم شراب می‌نوشد و مست می‌کند و هم مال اوقاف را می‌خورد.

از این نمونه‌ها که در واقع یکی از شگردهای **طنزپردازی** حافظ است که بر اساس خلاف آمد عادت استوار است در سراسر دیوان حافظ فراوان است و گاهی که ظریف‌تر و دقیق‌تر و محتاج تأمل بیشتر می‌شود موجب القای احساس لذت

---

* اسناد فعل به سبب فعل نه به فاعل اصلی که یکی از انواع مجاز عقلی است نمونه‌های فراوان دارد:

● دشمن طاووس آمد پرّ او   ای بسا کس را که کشته فرّ او

یعنی چه بسیار کس را که به سبب فرش کشته‌اند.

● إنّی لَمِن مَعْشَرٍ أفنیٰ اوائلَهُم   قیلُ الکماة ألا أینَ المُحامونا؟

[همانا من از گروهی هستم که قول شجاعان: هان کجایند مبارزان ثابت‌قدم، پیشروان آنان را هلاک می‌کند.] در اینجا نیز فعل «افناء» نه به شجاعان بلکه به قول شجاعان که «هل من مبارز» می‌گویند نسبت داده شده است. (← معالم البلاغه، ص ۳۵؛ جواهر البلاغه، ص ۲۹۶). در این بیت کمال‌الدین اسماعیل که حافظ به شعر او کاملاً نظر دارد نیز می‌توان این نکتهٔ بلاغی را نشان داد:

میِ پیر از سر من خرقهٔ سالوس بکند   ریش بگرفته مرا بر در خمار آورد

(دیوان، به اهتمام حسین بحرالعلومی، ص ۷۶۵)

زیبایی‌شناسانهٔ عمیق‌تری می‌گردد. مثلاً در این بیت دقت کنید:

حافظ که سر زلف بتان دست کشش بود　　بس طرفه حریفیست کش اکنون به سر افتاد

کلمهٔ «کش» (= که‌اش) ترکیبی از حرف «که» و ضمیر «ش» است. اما مرجع این ضمیر فقط می‌تواند «حافظ» در مصراع اول باشد زیرا اگر مرجع آن را هر کلمهٔ دیگری مثلاً «سر زلف بتان» بگیریم عیب نحوی آشکار در کلام ظاهر می‌شود. بنابراین می‌توانیم بیت را چنین ساده نویسی کنیم: حافظ که زمانی دست به سر زلف بتان می‌کشید، حریف رند و زرنگ و بی‌نظیری است که اکنون (سر زلف بتان) او را به سر افتاد (= به سر او افتاد.) «سر زلف بتان» فاعلِ فعلِ «افتاد» است که به قرینهٔ لفظی در مصراع اول، حذف شده است. اما لازمهٔ این که سر زلف بتان که زمانی در اختیار حافظ بوده است و حافظ بر آن دست می‌کشیده است، حالا بر سرش بیفتد چیست؟ لابد این است که سر حافظ در دامن معشوق باشد تا زلف بلند او بر سرش بیفتد. طرفه حریف بودن حافظ نیز از همین جهت است که در کار عشقبازی چندان پیشرفت کرده است که از دست کشیدن به زلف معشوق، کارش به سر نهادن در دامن معشوق کشیده است.

پیش از این اشاره کردیم که از هنرهای حافظ یکی هم این است که می‌تواند بخش زیادی از حادثه‌ای را که در جریان خلاقیت شعر در ذهن او ایجاد می‌شود در شعرش حفظ کند.

برای آنکه کیفیت ظهور و تکوین یک حادثهٔ ذهنی را در ذهن حافظ در یکی از تجربه‌های احوال شاعرانهٔ او به تصور درآوریم و با شیوهٔ تعبیر وی از این حادثه آشنا شویم، در اینجا نیز بهتر است ابتدا مثالی را در محدودهٔ حوزهٔ معنایی یک بیتْ مطرح، و سعی کنیم از طریق این بیت که تعبیری از حادثه است به آن حادثه و عناصر و عوامل آن راه پیدا کنیم. پیداست که ما هیچگاه نمی‌توانیم تمامی عناصر و عوامل و کیفیت ظهور و تکوین حادثه‌ای را که در ذهن دیگری ـ آنهم با فاصلهٔ زمانی هفت قرن از ما ـ گذشته است از طریق تعبیر و تصویر شاعرانهٔ آن در یک بیت حدس بزنیم و بازسازی کنیم. اما به هرحال برای ره‌بردن به این حادثه جز همین تعبیر و تصویر موجود از آن حادثه وسیله‌ای در اختیار نداریم. این وسیلهٔ هر چند

نارسا از یکسو و تشابه ساختار ذهنی ما با حافظ تا آنجا که حداقل مشترکات فرهنگی و زبانی و قومی اجازه می‌دهد از سوی دیگر، تا حدی می‌تواند ما را در طیف تجربهٔ شاعر قرار دهد و حاصل مکالمهٔ میان دو افق ذهنی بسیار دور از یکدیگر را قابل اعتنا کند.

جگر چون نافه‌ام خون گشت کم زینم نمی‌باید　　جزای آنکه با زلفت سخن از چین خطا گفتیم

آنچه در نظر اول از این بیت می‌توان فهمید، سه نکتهٔ اصلی است:

۱. نمایش حالتی روحی: حافظ بسیار دردمند و اندوهگین است.

۲. علت پدید آمدن این حالت روحی: مقایسه کردن چین با زلف معشوق.

۳. قضاوت دربارهٔ حالت روحی خود: خطا دانستن کار خود و اندوه و رنج حاصل از این خطا را سزای خود دانستن.

حال می‌توان لحظه‌ای را فرض کرد که تألم و اندوه ناشی از محروم شدن از دیدار و لطف و عنایت یار، کانون دل‌مشغولی و حالت عاطفی شاعر شده است به‌طوری که موقتاً پیوند آگاهانهٔ او با احوال و افکار دیگر گسسته است. این حالت عاطفی انگیزهٔ اندیشیدن شاعر دربارهٔ اسباب و عللی می‌شود که منجر به وقوع چنین پیشامد ناخوشایند و اندوهباری شده است. قدرت تخیل و تذکر شاعر تصویرهای گوناگونی از خاطرات گذشته را در ارتباط با یار در عرصهٔ آگاهی شاعر می‌آورد و سرانجام وی به این نتیجه می‌رسد که علت این درد و هجران باید اشتباهی باشد که زمانی مرتکب شده و زلف معشوق را به چین که معدن مشک است، تشبیه و یا با آن مقایسه کرده است و همین باعث رنجش خاطر یار و زمینه‌ساز قهر و جفای او گشته است. حافظ در بیتی دیگر از غزلی دیگر نیز همین معنی را به صراحت تکرار می‌کند:

از خطا گفتم شبی موی ترا مشک ختن　　می‌زند هر لحظه تیغی مو براندامم هنوز

در بیتی که مطرح کرده‌ایم جدا از شیوهٔ بیان آن نکته‌هایی وجود دارد که عجیب و توجیه‌ناپذیر می‌نماید، تا آنجا که خواننده را دربارهٔ شخصیت زمینی معشوق و کیفیت عشق دچار تردید می‌کند. اگر حافظ در مقام عاشق خطای خود را پذیرفته

باشد، طبیعی است که تألم و اندوه ناشی از فراق و عدم عنایت یار را هم به‌منزلهٔ جزای خطای خود بپذیرد. اما خطایی از آن دست که در شعر مطرح شده است برای خود قائل شدن، و در نتیجهٔ آن خود را مستوجب دوری از یار و تألم و اندوه شدید شمردن، در محدودهٔ یک عشق زمینی و مجازی بسیار غیرطبیعی می‌نماید. هیچ معشوق زمینی از اینکه عاشق موی او را به مشک یا معدن مشک تشبیه کند، ناخشنود نمی‌شود و هیچ عاشق زمینی هم چنین وصفی را دربارهٔ معشوق، خطا و گناه نمی‌شمارد که خود را به سبب آن سزاوار هجران یار و ابتلا به رنج و اندوه شدید بشمارد. طبیعی است که در حد دلالت اولیهٔ کلمات که بیت به عشقی مجازی دلالت دارد، حافظ در مقام عاشق میان آن خطا و این عقوبت تناسبی نبیند. آن خطا ـ اگر بشود خطایش شمرد ـ چندان بزرگ نیست که چنین جزای سنگین و عظیمی را سبب گردد. ذهن حساس و شباهت‌جوی شاعر برای توجیه این عدم تناسب ـ که در خلال حالتی عاطفی در ذهن او طرح شده است ـ در جستجوی واقعه‌ای مشابه و به عرصهٔ آگاهی آوردن آن، اندوخته‌های تجربی خود را از طریق تداعی‌ها تا اعماق ضمیر ناخودآگاه می‌کاود. زنجیرهٔ تداعی‌ها برای ذهنی پرورده در فرهنگی اسلامی که آمادگی‌ها و استعدادهای لازم را از پیش کسب کرده است، سرانجام به حلقهٔ نهایی این زنجیره یعنی یک تصویر ازلی و نخستین می‌رسد: خطای کوچک حضرت آدم(ع) و تبعید وی از بهشت و جوار حق، و در نتیجه مبتلا شدن به اندوه عظیم فراق یار. یادآوری این واقعهٔ ازلی، مثل موارد متعدد دیگر حافظ را از محدودهٔ یک عشق مجازی و زمینی و گرفتاریها و مشکلات فردی آن جدا می‌کند و تجربهٔ شخصی و زمینی و مجازی او را با تقدیر و سرنوشت نوع انسان از دیدگاه فرهنگی قومی پیوند می‌زند.

عارفان در وجود حضرت آدم عاشقی پاکباز را می‌بینند که در مقابل حق به‌عنوان معشوق مظهر تسلیم و رضاست. خداوند او را از گِل می‌آفریند، از روح خویش در او می‌دمد، و مسجود فرشتگانش می‌سازد. اما این آدم با تمام عزّت و قرب و منزلتی که در چشم معشوق دارد، به سبب گناه ناچیز خوردن چند دانهٔ گندم از چشم یار می‌افتد و از بهشت و قرب یار رانده می‌شود و دچار عقوبت سنگین فراق و

سختی‌های زیست در عالم خاکی می‌شود. یک موی گناه آدم به چشم حق کوهی عظیم می‌نماید چراکه حضرت آدم چون چشم، نزد حق عزیز است. به قول مولوی:

گرچه یک مو بُد گنه کو جسته بود　　　لیک آن مو در دو دیده رسته بود

بود آدم دیدهٔ نور قدیم　　　موی در دیده بود کوهی عظیم[۳]

اندوه عظیمی که در نتیجهٔ این گناه و با تبعید از بهشت بر آدم مستولی می‌شود، در تفاسیر قرآن بتفصیل آمده است. غم غربت و فراق، و اسارات در تبعیدگاه خاک، اندوه مکتوم و جاودانهٔ فراق و غربتی است که در اعماق جان فرزندان آدم نهفته است و در لحظه‌های دل‌آگاهی در ذهن هر مسلمانی حضور می‌یابد و خود اندوهمایهٔ ذاتی و از اصلْ جداافتادگیِ عارفان ایرانی است که نمودهای متنوعی در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی ما دارد. حافظ این غم و اندوه سرشته با سرنوشت بشر را عمیقاً می‌شناسد و این خود یکی از کانونهای حساسیتهای روحی اوست که در غزلهای وی مستقیم و غیرمستقیم جلوه‌های متعدد دارد. حضرت آدم به حکم سرنوشت فطری و برزخی خود به قول مولوی تنها یک قدم در جهت ذوق نفس برمی‌دارد، اما همین یک قدم سبب فراق و رنج و اندوه عظیم وی می‌گردد[۴]. با اینهمه آدم که مظهر عشق نسبت به معبود و محبوب است، این گناه اندک و خطای ناچیز راکه ناشی از جبر فطرت اوست، از سر تسلیم و رضا خود به گردن می‌گیرد و بی‌آنکه مثل ابلیس در ماجرای آفرینش آدم زبان به اعتراض گشاید، **رَبِنّا ظَلَمنا** می‌گوید و طلب مغفرت می‌کند*. مولوی این بر خود بستنِ گناه را ناشی از ادب می‌داند:

گفت آدم که ظلمنا نفسنا　　　او ز فعل حق نبد غافل چو ما

در گنه او از ادب پنهانش کرد　　　زان گنه بر خود زدن او بر بخورد

بعد توبه گفتش ای آدم نه من　　　آفریدم در تو آن جرم و محن

نه که تقدیر و قضای من بُد آن　　　چون به وقت عذر کردی آن نهان

---

* قرآن کریم، سورهٔ اعراف، آیهٔ ۲۳، قالا رَبّنا ظَلَمنا اَنْفُسَنا وَ اِنْ لَمْ تَغْفِرلَنا وَ تَرحَمنا لَنَکونَنَّ مِنَ‌الخاسِرینَ: گفتند هر دو آدم و حوا خداوندا ما ستم کردیم بر خود و اگر بیامرزی ما را و نبخشایی بر ما ناچاره از زیانکاران باشیم.

گفت ترسیدم ادب نگذاشتم　　گفت من هم پاس آنت داشتم*[۵]

بدین ترتیب وقتی حادثهٔ ذهنی حافظ به اینجا می‌رسد که اندوه و تألم ناشی از فراق و بی‌مهری یار را، چه بسا در ارتباط با یک عشق زمینی و مجازی، نتیجهٔ خطای ناچیز خود بشمارد، شباهت این وضع و حال، با داستان حضرت آدم، این داستان را به ذهن او می‌آورد و وارد حادثهٔ ذهنی او می‌کند. آشنایی عمیق حافظ با قرآن و تفسیر و برداشتها و تأویلهای عارفانه از این داستان و نیز حساسیّت وی نسبت به این موضوع، امکان تداعی آن را از راه دریافت سریع شباهت آن با موضوعِ حاضر در ذهن او و حال و هوای روحی ناشی از آن، پذیرفتنی می‌سازد. با وارد شدن داستان آدم در حادثهٔ ذهنی حافظ، ماجرای یک عشق فردی و مجازی، با عشقی حقیقی و تقدیری در هم می‌آمیزد و ذهن حافظ درگیر تجربه و حادثه‌ای می‌شود که هم زمینی است و هم آسمانی. هم از واقعیت و تجربهٔ شخصی نشان دارد و هم از حقیقت و تجربه‌ای ازلی و انسانی. به عبارت دیگر حافظ در این حال تعادل خود را در مقام عدل انسان که همان مقام برزخی است به‌دست آورده است و حادثه نیز متناسب با مقام او هم جنبهٔ زمینی و مجازی یافته و هم جنبهٔ حقیقی و آسمانی. حالا او می‌تواند، به مقایسهٔ خطای خود در ماجرای عشقی فردی و خطای حضرت آدم در ارتباط با عشقی حقیقی و محبوب و معبودی ازلی بپردازد که در عین حال تصویری عام از ارتباط عاشقانهٔ میان خدا و انسان است آنگونه که عارفان از تفسیر **یُحبّهم و یُحبّونه****** در می‌یابند[۶]. با تداعی داستان حضرت آدم و فراق و تبعید وی، برای عدم تناسب میان خطا و جزای آن، نمونه‌ای ازلی پیدا می‌شود که حافظ براساس آن می‌تواند، جزای سنگین خطای ناچیز خود را توجیه کند و آن را پذیرفتنی و ممکن ببیند. در پرتو این توجیه و امکان ناشی از مقایسهٔ عشق میان دو انسان و عشق میان

---

* این بیت حافظ خلاصهٔ همان مضمون را در بر دارد:

گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ　　تو در طریق ادب باش گو گناه منست

** سورهٔ مائده، قسمتی از آیهٔ ۵۴، یا ایّهاالذین آمنوا مَنْ یَرْتَدَّ مِنکم عَنْ دینِهِ فسوفَ یأتِی اللهُ بِقَومٍ یُحبّهم و یُحبّونَهُ: ای ایشان که بگرویدند هر که از شما برگردد از دین خویش، آری الله قومی آرد که خدایْ ایشان را دوست دارد و ایشان الله را دوست دارند.

حق و حضرت آدم است که حافظ هرکدام را تصویری از دیگری می‌بیند و به کمک یکی دیگری را درک می‌کند. حافظ از طریق عشق فردی و مجازی خود و ماجرای خطا و جزایی که پیش می‌آید، می‌فهمد که چرا حق، آدم را با همهٔ عزت و اعتباری که آدم نزد او داشت، به سبب گناهی ناچیز به فراق ابدی خود دچارکرد و از بهشت قرب خود به دنیای فراقش تبعید کرد؛ و از ماجرای حضرت آدم و عشق میان او و حق درمی‌یابد که چرا درکار عشق مجازی نیز عاشق به قول احمد غزالی همهٔ افتقار و نیاز و مذلت است و معشوق همه ناز و جباری استغناء[۷]. در نتیجهٔ همین مقایسه و درک میان دو عشق یکی در سطح مجاز و یکی در سطح حقیقت و ماورای این عالم است که او مثل حضرت آدم با وجود ناچیزی خطا «انّا ظلمنا» می‌گوید. آمیختن این دو ماجرای مشابه زمینی و این جهانی و ماورای تاریخی و آن جهانی زبان حافظ را کیفیت بیانی خاصی می‌بخشد که آن را هم بیان حال حضرت آدم و هم بیان حال حافظ می‌کند و تجربهٔ فردی و زمینی او را با تجربهٔ ازلی آدم پیوند می‌زند و از آن طریق از رنج جمعی نوع انسان و اندوه مقدر او پرده برمی‌دارد. این اندوه مقدر که ناشی از سرنوشت مقدر انسان است یکی از دل‌مشغولی‌ها و زمینهٔ اساسی اندیشهٔ حافظ است که در بسیاری از غزل‌ها حضوری پنهان یا آشکار دارد.

در دوبیتی که از حافظ نقل کردیم و در سخن بسیار موجز او، از این تداعی و آن تصویر ازلی ماجرای آدم که در ذهن حافظ هنگام تأمل شاعرانه حضور پیدا کرده است و خود سبب‌ساز صورت بیانی آن ابیات شده است، نشانه‌ای ظاهر نیست. بیت‌های منظور نظر در سطح دلالت اولیهٔ کلمات البته بی‌معنی نیست. اما مدلول حاصل از این دلالت اولیه چشم‌انداز تجربه و معنایی را در برابر ما قرار می‌دهد که غریبه است زیرا با تجربه‌ها و معانیِ ذهنْ آشنای ما سازگار در نمی‌آید و شگفت‌انگیز و خلاف عادت و بیگانه به نظر می‌رسد. و از همین نظرگاه است اگر شعر بی‌معنی می‌نماید. آنچه ما می‌فهمیم و در قلمرو عقل و فهم ما نمی‌گنجد مدلول قاموسی کلمات که به اشیاء و تجربه‌ها دلالت دارند، نیست؛ خود این اشیاء و تجربه‌هاست. ما نمی‌فهمیم چرا موی معشوق را مشک یا معدن مشک یا چین گفتن خطاست و نمی‌فهمیم چرا شاعر خود را مستحق رنج و اندوهی عظیم به

سبب این خطای در واقع ناخطا می‌داند. این عدم فهم درست به سبب آن است که از حادثه‌ای که در ذهن شاعر گذشته است و علت فاعلی و تکوین بخش چنین تجربه‌ایست بی‌خبریم. برای آنکه چنین تجربه‌ای برای ما معنی‌پذیر گردد، باید کوششی ذهنی را برای جستجوی انگیزه‌ها و محرکه‌های مقدم بر این تجربه آغاز کنیم. هر کوششی که در این زمینه به نتیجه‌ای توجیه‌پذیر بینجامد، تأویلی پذیرفتنی از شعر حافظ به‌دست خواهد داد.

پیوندی که میان این تجربهٔ مبتنی بر عشق و ماجرای آدم و خطای او متذکر شدیم البته می‌تواند با تداعی معانی و مفاهیم متعدد دیگری همراه شود که به اقتضای ذهنیت خواننده ممکن است کشف گردد. خطا بودن تشبیه یا مقایسهٔ زلف یار با چین یا مشک ختن قانع‌کننده نمی‌نماید مگر آنکه محملی برای توجیه آن پیدا کنیم. با توجه به ماجرای آدم می‌توان گفت که این تشبیه جدا از معنی قاموسی تک‌تک کلماتش می‌باید تلویحاً بر مفهومی دیگر هم دلالت داشته باشد. یکی از مفاهیمی که حضورش در ذهن حافظ ضمن این تجربهٔ شاعرانه محتمل است، وصف‌ناپذیری حق در مقام معشوق است که هر توصیفی از او افتادن در دام تشبیه در مفهوم کلامی آن، و در نتیجه مرتکب خطا شدن است. در این صورت خطای حافظ نامناسب بودن تشبیه نیست، بلکه نفس تشبیه کردن است. سنایی نیز در یکی از غزلیات خود مضمونی کاملاً شبیه این دارد که بی‌گمان از جمله تداعی‌هایی است که در حادثهٔ ذهنی حافظ در حالت عاطفی مقدم بر سرودن شعر دخالت داشته است. اما سنایی خود را به سبب آن تشبیه مستوجب جگر خون شدن و عقوبت نمی‌داند، تنها شرمنده می‌شمارد چون معشوق زیباتر از آن است که به چیزی بتوان او را تشبیه کرد:

لعبت چین خواندم آن بت را و بد کردم نه نیک　　　لاجرم زین شرم شد رویم چو زلفش پر ز چین
لعبت چین چون توان خواند آن نگاری را که هست　　　زیر هر چین دو زلفش صدهزار ارتنگ چین[8]

اما حافظ معشوق را لعبت چین نمی‌خواند؛ تنها با وجود زلف او سخن از چین می‌گوید. همچنین حافظ این تشبیه را بد نمی‌داند و از آن شرمنده نمی‌شود؛ بلکه به خطا گفتن خود اعتراف می‌کند. خطا گفتنی که به سبب آن جگر او را خون می‌کنند.

شیوهٔ بیان حافظ، ماوراء طبیعت را در جریان این حادثه وارد می‌کند به همین سبب هم عقوبتِ جگر خون شدن خود را حق خود می‌داند و گناه خود را از روی ادب بر گردن می‌گیرد. و دقیقاً همین شیوهٔ بیان است که شعر او را از یک سو با زمین و از سوی دیگر به آسمان پیوند می‌زند. از این نظرگاه معشوق اگر زمینی فرض نشود، تشبیه ناپذیریش حقیقتی شرعی و کلامی هم هست که شواهد متعدد از قرآن و حدیث پشتوانهٔ تأکید آن است. معنای دیگری که از عدم تناسب میان خطایی ناچیز و عقوبتی سنگین می‌تواند در ذهن حافظ حضور پیدا کند، بی‌گناهی آدم و یا انسان در ماجرای تبعید است. حافظ از طریق این بیت گویی می‌خواهد مظلومیت و بی‌گناهی خود و نوع انسان را در ماجرای تبعید از بهشت و تسلیم ناگزیر انسان را در برابر معشوق متکبر و جبار و مستغنی آشکار کند و بگوید که در واقع امر خطایی از جانب عاشق نرفته است که مستوجب عقوبت هجران باشد. در حقیقت به گردن گرفتنِ گناه و خطایی که زمینه و موضوع آن به‌دشواری می‌تواند به‌عنوان خطا و گناهی قابل قبول پذیرفته شود، نسبت دادن تلویحی آن به طرف مقابل است و اعلام بی‌گناهی و مظلومیت خویش. این نیز گذشته از آنکه در ارتباط با تجربهٔ فردی یک عشق مجازی بیان واقعیتی قابل قبول است، در ارتباط با داستان آدم نیز از نظرگاه دیگر حقیقتی انکارناپذیر است. در واقع جباری و متکبری و بی‌نیازیِ معشوق و ذلت و خواری و نیاز عاشق در عشق عرفانی سبب می‌شود که چنانکه عین‌القضات می‌گوید: حضرت آدم بار گناهی را به گردن بگیرد که در حقیقت گناه او نیست و ابلیس نیز نشانهٔ لعنتی شود که سبب‌ساز حقیقی آن جز اراده و مشیت سابق الهی، چیز دیگری نیست. چنانکه گناه عشق زمینی هم به گردن اوست که حُسن را آفریده است[۹].

اما ادب و فرزند آدم بودن حکم می‌کند که عاشق بگوید: جگر چون نافه‌ام خون گشت و کم زینم نمی‌باید...

به این ترتیب حافظ خطایی را به خود می‌بندد که چون عقلاً خطایی نیست، برخلاف معنایی که از ظاهر برمی‌آید، به‌طورضمنی دلالت بر مظلومیت و بی‌گناهی او می‌کند که با توجه به تداعی ماجرای تبعید آدم از بهشت، بر مظلومی و بی‌گناهی

نوعِ انسان نیز دلالت دارد و تقدیر ازلی و مقدّر اوست. در اینجا «منِ» حافظ نمایندهٔ کل انسانیت، و تجربهٔ شخص او، تصویری از سرنوشت کل انسانیت می‌گردد. آیا در شکل و شیوهٔ بیان معنیِ مصراع دوم بیتی که از حافظ به‌عنوان شاهدی دیگر نقل کردیم: «می‌زند هر لحظه تیغی مو براندامم هنوز»، نظرگاه و بیان مولوی ــ که گناه آدم را مویی می‌دانست که در عین ناچیزی چون کوهی در نظر حق جلوه کرد و منجر به فراق پررنج و درد آدم شد ــ دخالت نداشته است؟ کلمهٔ «هنوز» که در آخر ابیاتِ غزلِ مشتمل بر این بیت، ردیف شده است، با توجه به معانی ابیاتِ غزل، استمرار سرنوشت غم‌انگیزِ تحملِ درد فراقِ تحمیل شده بر انسان را از ازل تا به ابد پیوند می‌زند.

در حادثه‌ای که بدین ترتیب در ذهن حافظ برانگیخته می‌شود، هنوز عناصر دیگری می‌تواند وارد شده باشد که جدا از معنی به شیوهٔ بیان جهت می‌دهد. وقتی «خطا» مربوط به تشبیه «موی» به «مشک» می‌شود، هر کدام از این کلمات می‌تواند کلمات و مفاهیم مناسب با خود را تداعی کند. مثلاً «خطا» می‌تواند تداعی‌کنندهٔ «ختا» ــ که در قدیم آن را به‌صورت «خطا» هم می‌نوشته‌اند ــ باشد که به ناحیهٔ چین شمالی اطلاق می‌شده است و در ادبیات فارسی، هم به «حُسن خیزی» شهرت دارد و هم با «آهوی مشک» و «مشک»؛ و این ناحیه خود یادآور «چین» است و چین نیز در معنی دیگرش، یعنی جعد و پیچ و تاب، با زلف معشوق مربوط می‌شود. چون چین و شکن زلف از نظرگاه قدما از جمله معیارهای زیبایی معشوق بوده است. کلمهٔ «مشک» که از طریق «نافه» و با توجه به بیت مشابه دیگر از طریق کلمهٔ «چین» تداعی می‌شود، هم یادآور آهوی مشک است و هم یادآور چگونگی پدید آمدن مشک در نافهٔ آهو که به عقیدهٔ قدما نتیجهٔ جمع شدن خون در نافهٔ آهو بوده است. «خون در نافه افتادن»، با عبارتهای «خون در دل افتادن، خون در جگر افتادن، خونین جگر شدن، جگر خون گشتن» ــ که همه در معنی کناییِ «غم و اندوه بسیار داشتن» است ــ با توجه به مدلول حقیقی کلمات، شباهت دارد و مضمون رنج و اندوه حاصل از فراق یار نیز هستهٔ عاطفی حادثه‌ایست که در ذهن حافظ ایجاد شده است. مشک، علاوه بر این، با جگر ارتباط دیگری هم دارد و آن اینکه، در گذشته از

جگر به‌عنوان بار مشک استفاده می‌کردند، یعنی آن را با مواد دیگر به مشک می‌افزودند و مشک کم‌بهای تقلبی می‌ساختند[۱۰]. ازرقی شاعر قرن پنجم نیز در شعری با اشاره به این موضوع که جگر سوخته را بار مشک می‌کنند، تصویری زیبا ساخته است:

شنیده‌ام صنما من که بار مشک کنند — از آن جگر که ز آتش بدو رسید اثر
کنون به دیده در از بیم این اثر شب و روز — خیال زلف تو دارم نهان ز خون جگر[۱۱]

آنچه گفتیم بخشی از اجزا و عناصر حادثه‌ایست که در ذهن حافظ در پی یک انگیزه و ظهور یک حالت عاطفی ممکن است اتفاق افتاده باشد. و البته بعضی از این اجزاء و عناصر می‌تواند در ذهن هر شاعر دیگری که مثل حافظ با میراث فرهنگی قوم خود آشنایی دارد، کم و بیش در شرایط روحی مشابه اتفاق بیفتد. اما چنانکه گفتیم اولاً گستردگی و تنوع و تعدد اجزای این حادثه نسبت مستقیم با تنوع تجربه و غنای فرهنگی شاعر دارد، و ثانیاً ابعاد و جنبه‌ها و موادّی که از این حادثه برای بیان کردن از کلِ آن، اختیار می‌شود به نوعِ حساسیتها و جهان‌نگری شاعر بستگی دارد، و ثالثاً موفقیت شاعر در بیان آنچه از حادثه اختیار می‌کند، و در حفظ هر چه بیشترِ اجزا و عناصر این حادثه در قالب زبان، به استعدادها و ظرفیتهای ذوقی و میزان آشنایی وی با بار فرهنگی و تاریخی و عاطفی کلمات و تسلط وی بر ظرفیتها و امکانات زبان مربوط می‌شود. شعر حافظ نشان می‌دهد که جهان‌نگری و حساسیتهای او محصولی است متناسب با مقام و موقع برزخی انسان و توجه عمیق وی نسبت به این مقام، و نیز نشان می‌دهد که حافظ از نظر غنای فرهنگی و شناخت ظرفیتهای زبان، ذهنی بی‌مانند و استعدادی بی‌نظیر دارد. حافظ به سبب همین جهان‌نگری و برخوردار بودن از همین غنای فرهنگی و استعدادهاست که می‌تواند از حادثه‌ای ذهنی که فرض و تصویر کردیم حکایت و تصویری موجز و در عین حال چنان دقیق بدهد که تقریباً حادثه‌ای نظیر آن را با تمام ابعاد و جزئیاتش در ذهن خواننده‌ای که آمادگی ذهنی دارد برانگیزد؛ ضمن آنکه در سطح معنی ظاهری و قاموسی حاصل از تک‌تک کلمات نیز می‌تواند با ذهنهای عادی ارتباطی در حدّ منطق عادی زبان برقرار کند:

جگر چون نافه‌ام خون گشت کم زینم نمی‌باید　　جزای آنکه با زلفت سخن از چین خطا گفتیم

چنانکه دیده می‌شود، کلماتی که در زنجیرهٔ این بیت نشسته‌اند بگونه‌ای انتخاب شده‌اند که علاوه بر معنی حقیقی و قاموسی خود به عناصر متعدد حادثه‌ای که در ذهن حافظ اتفاق افتاده است اشاره‌ای گذرا دارند. در پرتو همین اشاره‌ها که هر کدام در فضای ذهن خواننده جرقه‌هایی می‌زنند، عناصر حادثهٔ ذهنی شاعر در ذهن خواننده نیز حضور پیدا می‌کند و خواننده در اطراف کانونِ اصلیِ معنیِ اولیه، طیفی از سایه روشن معانی دیگر را که می‌نمایند و محو می‌شوند احساس می‌کند و خواسته یا ناخواسته به باطن شعر هدایت می‌شود و خود را در مرکز حادثه‌ای می‌بیند که کم و بیش برای حافظ هم تجربه شده است.

اینکه چه مایه از یک حادثهٔ روحی و عاطفی را می‌توان در قفس تنگ زبان و بیان اسیر کرد، به هیچ‌وجه قابل حدس و پیش‌بینی نیست. این مصادیق موجود هنر و نیز شعر است که پس از ارزیابی و تفسیر و تحلیل دقیق می‌تواند میزان موفقیت هنرمند و شاعر را در این امر بسیار خطیر بنماید. این مهم نیست که آیا آنچه را خواننده در می‌یابد منظور نظر شاعر یا هنرمند بوده است یا نه. آنچه مهم است این است که یک اثر هنری این ظرفیت و استعداد را داشته باشد که خواننده را در خلاقیت اثر شرکت دهد. یعنی اثر همانقدر خواننده را بخواند که خوانندهٔ اثر را می‌خواند. اگر از این چشم‌انداز به شعر فارسی بنگریم شعر حافظ در مقایسه با حجم عظیم شعر فارسی مقامی خاص و بی‌نظیر دارد. استعداد شعر حافظ در پذیرفتن تأویل و نیز تأویل ذهن خواننده با شعر هیچ شاعری در زبان فارسی قابل مقایسه نیست. چنانکه اشاره کردم این کیفیتِ خاص شعر حافظ ناشی از دو عامل مهم است که عوامل دیگر براساس آن دو پیدا شده‌اند. یکی از آن دو عامل همان انس و الفت فکری و احساسی حافظ نسبت به مقام برزخی و تقدیر ازلی انسان است که حافظ هم آگاهانه و هم ناآگاهانه به نمودن خویش در این مقام اصرار دارد تا چنانکه گفتیم بتواند هم از ریا و تظاهر دور و ایمن بماند و هم سرِ ستیز خود را با ریا و ریاکاران آشکار کند. ثنویت زمینهٔ فکری، یعنی در عین حال زمینی و آسمانی بودن شعر حافظ در کل دیوان و در مواردی متعدد حتی در طول یک غزل ناشی از این امر

است. این خود یکی از علل چند مضمونی بودن یک غزل نیز هست. زیرا عدم چشم‌پوشی از وسوسه‌ها، اندیشه‌ها، خیال‌ها و تأثرات عاطفیِ متأثر از هر یک از ابعاد دوگانهٔ وجودی انسان در حادثهٔ ذهنی شاعر در خلال فعالیت خلق شعر، که منجر به حضور مضمون مایه‌های مناسب و ملایم هر یک از دو بُعد می‌گردد، عملاً سبب می‌شود که عناصر و اجزای این حادثه از یکنواختی و یکدستی منطقی و معتاد خارج شوند. انواع مضمون مایه‌ها و اجزا و عناصری که از دو بُعد مخالف هم سرچشمه می‌گیرند، وقتی حساسیتها و ذوق زیباشناسی شاعر نیز حفظ هر چه بیشترِ این اجزا و عناصر را تعهد کند، جهان شعر را در عین تنوع هم خلاف عادت و هم ناهماهنگ و ناساز می‌نماید. طبیعی است اگر آشنایی عمیق با جنبه‌های گوناگون میراث فرهنگی و تسلط عمیق بر ظرفیت‌ها و استعدادهای متنوع زبان و بیان نبود، بیان ابعاد گوناگون و متنوع حادثه‌ای از این دست و خلق چنین جهانی هم برای حافظ میسر نبود و این توغل در میراث فرهنگی و ظرفیت‌ها و استعدادهای ذهنی حافظ عامل دوم رخداد شعر حافظ است.

در بیتی که پیش از این به تفسیر و تأویل آن پرداختیم، سعی کردیم حضور بخشی از اجزاء و عناصر محتمل از حادثهٔ ذهنی حافظ را در طول یک بیت نشان دهیم. تأویلی از این دست وقتی در طول یک غزل طرح می‌شود که به ظاهر در میان ابیات آن هم پیوندی وجود ندارد، بسیار مشکل‌تر می‌گردد. چرا که هر تأویلی مستلزم کشف انسجام در کل متن شعر است. پیش از آن که چگونگی این انسجام را نشان دهیم، اشاره به چند نکته که در تأویل مؤثر است لازم می‌نماید.

ب. التفات، انسجام

از جمله نکات چشمگیر دیگر در شعر حافظ که عطف توجه او به آن کاملاً مشهود است، تغییر مخاطب در شعر بدون تمهیدات لازم برای توجه خواننده به آن است. این نکته که صنعت التفات را با مفهومی وسیع در برمی‌گیرد در غزل‌های مولوی و حافظ برجستگی بسیار چشمگیر و متنوع‌تری دارد که متأثر از شیوهٔ بیان قرآن است که مولوی و حافظ بیش از شاعران دیگر متوغل در آن‌اند. عدم توجه به

التفات در این مفهوم، کشف و توضیح انسجام متن را در بسیاری موارد نامکن می‌سازد. به همین سبب در اینجا اشاره‌ای به آن لازم می‌نماید. شمس قیس رازی، التفات را بیشتر از دریچهٔ تغییر معنایی تعریف کرده است. وی می‌نویسد: «التفات آن است که چون شاعر از معنی خویش فارغ شد در تمام بیت اشارت به معنی دیگر کند که هر چند به نفس خویش مستقل باشد اما هم به معنی اول تعلق دارد[۱۲]».

در شواهدی که شمس قیس آورده است، ضمن آن که معنی تغییر می‌کند، انصراف از مخاطب هم دیده می‌شود اما روی سخن یا به مخاطبی دیگر باز می‌گردد و یا متوجه مخاطبی دیگر نمی‌گردد و شاعر به خود باز می‌گردد یا با خود سخن می‌گوید:

- **ما را جگر به تیر فراق تو خسته شد ای صبر در فراق بتان نیک جوشنی**
- **کاش من از تو برستمی بسلامت وای دریغا کجا توانم رستن!**
- **هرگه که از فراق تو اندیشه کردمی گشتی ز بیم هجر دل و جان من فگار**
اکنون تو دوری از من و من بی‌تو زنده‌ام سختا که آدمیست بر احداث روزگار[۱۳]

در تمام این شواهد، التفات در طول یک بیت رخ داده است. علمای بلاغت انواع متنوعی برای التفات قائل شده‌اند و از جمله گفته‌اند که چون ممکن است این تغییر سخن میان متکلم و مخاطب و غایب باشد، شش قسم التفات را تنها با توجه به گردش سخن میان این سه شخص می‌توان تصور کرد. زیرا التفات یا از متکلم به مخاطب و مغایب است یا از مخاطب به متکلم و مغایب و یا از مغایب به متکلم و مخاطب. در شعر فارسی شواهد التفات غالباً از مغایبه به مخاطبه است. در قرآن کریم صرف‌نظر از این که نمی‌شود آن را با کلام بشر مقایسه کرد، همهٔ انواع التفات را می‌توان دید اما از آنجا که در قرآن کلام از زبان هر شخصی که نقل شود در باطن یگانه متکلم در کل قرآن خداست، این حال التفات را که ناشی از بافت حاکم بر شرایط وحی است، در بُعدی دیگر مطرح می‌کند.

به هرحال در شواهدی که علمای بلاغت از قرآن کریم یا شعر می‌آورند، التفات در طول یک جمله یا عبارت یا چند جملهٔ از نظر معنایی و دستوری به هم پیوسته است. اما التفاتی که در این جا منظور نظر من است، التفاتی است که در طول یک

غزل بدون قرینه‌ای دال بر تغییر مخاطب اتفاق می‌افتد و ممکن است چندین بار این گردش کلام صورت بگیرد و یک یا چند بیت خطاب به کسی باشد و یک یا چند بیت دیگر خطاب به کسی دیگر به‌طوری که در بسیاری موارد مخاطب از نظر دستوری تغییر نمی‌کند اما هویت مخاطب یا مخاطبان تغییر می‌کند و شاعر ممکن است در حالی که دربارهٔ غایب با مخاطبان عمومی شعر خود یا در خطاب با خود سخن می‌گوید گاهی معشوق، گاهی زاهد، گاهی شیخ و صوفی و پیر و... یا دوستی را مستقیم مورد خطاب قرار دهد و این تغییر مخاطب چندین بار در طول شعر صورت گیرد.

در قرآن به سبب هویت الهی متکلم یگانه‌ای که از همه چیز و همه کس در گذشته و حال آگاه است و سخن او از طریق یک واسطه (پیامبر) محسوس می‌شود، نه تنها مخاطب تغییر می‌کند، بلکه متکلم دستوری نیز مدام تغییر می‌کند و زبان قرآن را به صورتی درمی‌آورد که با زبان بشری و شیوهٔ ارتباطی انسان‌ها به کلی تفاوت پیدا می‌کند. از شاعران فارسی زبان تنها زبان مولوی است که در بخشی از غزلیات و بعضی قسمت‌های مثنوی به خاطر تجربهٔ فرآیند ارتباطی وحی، از نظر بعضی عادت ستیزی‌های زبانی در بعضی موارد به قرآن کریم شباهتی پیدا می‌کند.[۱۴] در حافظ تجربهٔ عرفانی خاص مولوی در ارتباط با سرودن شعر وجود ندارد. بنابراین متکلم یا گویندهٔ شعر هم از نظر ظاهر و شخصیت دستوری و هم در باطن حافظ است اما مخاطبان در طول شعر تغییر هویت می‌دهند، بی‌آنکه خواننده را قراین لازم دستوری متوجه این تغییر مخاطب کند. این تغییر را خواننده خود باید از طریق تغییر زمینهٔ معنایی کلام دریابد. گاهی این التفات به مخاطب دیگر چندان پوشیده و ظریف انجام می‌شود که به دشواری دریافته می‌شود و این خود یکی از اسباب مهم دوری سخن حافظ از منطق پیوند معنایی نثر و استقرار ابهام مخصوص به شعر حافظ است که ظاهر شعر را از نظر معنایی گسسته نما می‌کند و آن را به ظاهر چندمضمونی جلوه می‌دهد در حالی که پیوستگی مضامین از طریق کشف هویت مخاطبان و هشیاری نسبت به این تغییر می‌تواند تأویل شعر را در جهت انسجام بخشیدن به متن ممکن سازد. اگر ما نتوانیم این انسجام متن را از طریق کشف همین

التفات‌ها و نزدیک کردن فاصلهٔ معنایی میان ابیات نشان بدهیم جز توضیح دادن مشکلات لغوی و تلمیحات و مفردات ــ که در جای خود بسیار مفید است اگر دقیق باشد ــ کاری انجام نداده‌ایم. به هر حال این ابهام معنایی و عدم پیوند ظاهری میان ابیات برجسته‌ترین خصوصیت شعر حافظ و یکی از شگردهای برجسته‌سازی در شعر اوست که هم انگیزهٔ تأویل و کشف بافت موقعیت ثانوی شعر می‌گردد و هم چنین تأویلی را برای درک عمیق شعر حافظ و لذت بردن از آن ایجاب می‌کند. ما چه متن شعر حافظ را دارای معانی متعدد فرض کنیم و مانند گادامر و پل ریکور عقیده داشته باشیم که یک معنی پایدار که همان نیت شاعر باشد وجود ندارد و متن دارای معانی متعدد است، و چه مثل هرش عقیده داشته باشیم علی‌رغم معانی متعدد، شعر معنای ثابتی هم دارد که کار تأویل کننده کشف آن است، به هر صورت هر تأویلی خواه گمان کنیم یکی از معانی محتمل آن است و خواه بپنداریم، همان معنی ثابت متن و نیت حافظ است، باید انسجام معنایی متن را نشان دهد و من گمان می‌کنم برای دستیابی به این انسجام گذشته از تفسیر استعاره و رمزهای بی‌قرینه و توضیح معانی سمبلیک تلمیحات، می‌بایست فاصلهٔ میان ابیات و پاره‌های شعر را به کمک جهان‌بینی حافظ که پرتو آن بر فضای غزل‌های حافظ تابیده است و نیز تشخیص هویت مخاطبان که در طول یک غزل عوض می‌شوند و در نتیجه لحن کلام و معنی شعر را به اقتضای تغییر خود تغییر می‌دهند، پرکنیم. تغییر مخاطبان در طول غزل که بناگزیر مضامین جدیدی را هم حضورشان ایجاب می‌کند، بخشی از همان حادثهٔ ذهنی است که به آن اشاره کردیم و گفتیم حافظ به حفظ هر چه بیشتر ابعاد و عناصر آن اهتمام می‌ورزد. چنانکه قبلاً به ابعاد و عناصر دخیل در حادثهٔ شعر حافظ در طول یک بیت اشاره کردیم و انسجام معنایی آن را نشان دادیم، درک لذت شعر حافظ و قرار گرفتن در طیف تجربهٔ ذهنی او مشروط به کشف همین انسجام است و چنین کشف انسجامی وقتی از طریق تأویل می‌بایست در کل یک غزل تحقق پذیرد، طبیعی است که هم بسیار دشوارتر حاصل می‌شود و هم لذت حاصل از شعر از طریق درک آن گسترده‌تر و عمیق‌تر خواهد شد. درگیری خواننده با متن در فرایند تأویل در نهایت برای آن

است که بتواند پراکندگی ظاهری متن را وحدت ببخشد و همآهنگ کند.

آنچه تأویل سنتی را با هر منوتیک گادامری موافق و همسو می‌کند در همین نکته است. گادامر و اصحاب نقد نو عقیده دارند که هدف تأویل باید آشکار ساختن و کشف انسجام متن باشد. زیرا چنانکه گادامر می‌گوید تأویل جستجویی برای نیل به حقیقت با توسل به موضوع است. توسل به موضوع بر این فرض استوار است که متن دارای انسجام و پیوستگی است، انسجامی که تأویل‌کننده باید آن را آشکار کند. این فرض در تأویل سنتی نیز خواه به‌صراحت گفته شود یا نه همیشه ملحوظ بوده است. طبیعی است که لازمهٔ چنین فرضی عقیده به تک معنایی متن یعنی همان معنای ثابت و همیشگی که نیت مؤلف بوده است، نیست بلکه به این معنی است که هر تأویلی که براساس انسجام متن صورت گیرد و یا براساس آن تأویل انسجام متن هم آشکار گردد، می‌تواند اعتبار داشته باشد. این نقطهٔ مشترک تا حدودی تأویل سنتی و تأویل نو گادامری را درکنار هم و در برابر گروهی دیگر قرار می‌دهد که عقیده دارند که هدف تأویل اثبات این نکته است که متون دارای تضاد و پراکندگی و فاقد انسجام‌اند و با آشکار ساختن آن باید مانع دروغ‌ها و توهمات آگاهی شد. بنابراین در حالی که گادامر و نیز تأویل سنتی در پی کشف حقیقت یا حقایق موجود در متن یا امکانات معنایی متن‌اند، گروه دوم در پی اثبات عدم انسجام و بی‌معنایی متن‌اند[۱۵].

در شعر حافظ بر سر انسجام دقیق و استوار در طول یک بیت اتفاق‌نظر وجود دارد هر چند که گاهی این انسجام جز با کشف زوایایِ پنهانِ متنِ یک بیت از طریق تأویل، کاملاً آشکار نمی‌گردد و لذت عمیق‌تر از شعر در گرو کشف تمام ظرایف و ابعاد این انسجام و در نتیجه برقراری ارتباط با تجربه یا حادثهٔ ذهنی شاعر است؛ چنانکه قبلاً این انسجام را هم در حوزهٔ معنایی و هم روابط شگفت‌انگیز ظرایف هنری در دو بیت جداگانه سعی کردیم، نشان دهیم. اما دربارهٔ انسجام معنایی میان همهٔ ابیات، اختلاف نظر وجود دارد و آنان که به وجود این انسجام یا ارتباط معنایی در میان پاره‌های شعر عقیده دارند، در عمل جز این کاری نکرده‌اند که با جابه‌جایی ابیات خواسته‌اند، میان معانی و مضامین مختلف پیوند ظاهری برقرار کنند. طبیعی

است که این عمل و این نگاه به شعر حافظ بر این فرض استوار است که این پریشانی در نتیجهٔ به کتابت درآوردن غزل‌های حافظ از حافظه و جابه‌جایی ابیات در خلال کتابت و نسخه‌برداری از آن بوده است. به همین سبب است که شروح شعر حافظ غالباً محدود به توضیح مفردات یک بیت و بعد تبدیل صورت منظوم آن به نثر ساده و روان بوده است و در همین حد هم کمتر کوشش شده است تا به پیوند معنایی ظاهری میان ابیات اشاره‌ای شود. اگر چه شارحان غزل‌های حافظ بصراحت اشاره‌ای نکرده‌اند، اما از کیفیت شرح و نگاه آنان به شعر حافظ پیداست که همان پنداری را دربارهٔ کیفیت آفرینش شعر حافظ دارند، که شمس قیس رازی به شاعران ـ که منظور او قصیده‌سرایان است ـ سفارش می‌کند. شمس قیس از جمله سفارش می‌کند:

> و باید که [شاعر] چون ابتدای شعر می‌کند و آغاز نظمی نهد نخست نثر آن را پیش خاطر آرد و معانی آن بر صحیفهٔ دل نگارد و الفاظی لایق آن معانی ترتیب دهد و وزنی موافق آن شعر اختیار کند و از قوافی آنچه ممکن گردد و خاطر بدان مسامحت کند بر ورقی نویسد و هر چه از آن سهل و درست باشد و در آن وزن جای گیر و متمکن آید انتخاب کند... و در نظم ابیات به سیاقت سخن و ترتیب معانی التفات ننماید تا جملهٔ قصیده را بر سبیل مسوّده تعلیق زند... و چون ابیات بسیار شد و معانی تمام گشت جمله را مرّةً اُخریٰ از سر اتقان باز خواند و در نقد و تنقیح آن مبالغت نماید و میان ابیات تلفیق کند و هر یک را به موضع خویش بازبرد و تقدیم و تأخیر از آن زایل گرداند تا معانی از یکدیگر گسسته نشود و ابیات از یکدیگر بیگانه ننماید... [۱۶].

چنانکه دیده می‌شود از نظر شمس قیس شعر صناعتی است که به وسیلهٔ آن شاعر در آگاهی کامل فرآوردهٔ مصنوع خود را تولید می‌کند. مضامین را جداجدا و تحت تأثیر و امکانات کلمات قافیه می‌سازد و بعد این مضامین پراکنده را طوری به دنبال هم می‌چیند که به ظاهر پیوند معنایی پیدا کنند. پس حافظ هم می‌بایست

همین کار را کرده باشد و نظم و ترتیبی معنایی به ابیات پراکندهٔ خود بخشیده باشد اما چون او غزل‌های خود را جمع‌آوری و مکتوب نکرده است و یا اگر جمع‌آوری کرده به هر حال دستنویس آن در اختیار ما نیست، این پراکندگی و عدم پیوند معنایی در شعر او پیش آمده است و در نتیجه ما می‌توانیم با جابه‌جا کردن ابیات این پیوند معنایی را ایجاد کنیم.

طبیعی است چنین نگاهی به شعر حافظ بسیار سهل‌انگارانه است و مقام او را از حد یک شاعر متفکر و حساس نسبت به جامعه و سرنوشت بشر و معمای هستی تا حد یک صنعتگر ماهر و بی‌درد و احساس پایین می‌آورد. شعر غنایی براساس احساسات و عواطفِ شخصیِ مقدم بر شعر پدید می‌آید که چنانکه گفتیم حادثه‌ای را با ابعاد گوناگون در ذهن شاعر پدید می‌آورد که در غزل‌های حافظ چه آگاهانه و چه ناآگاهانه جلوه‌های وجودش را تسری می‌بخشد. غزل‌های حافظ برخلاف آنچه شمس قیس سفارش می‌کند معنی‌اش مقدم بر وجودش نیست بلکه می‌توان آن را یک رخداد در زبان دانست که تنها پس از رخ دادن می‌توان دربارهٔ زبان و معنی آن داوری کرد. به عبارت دیگر در این چشم‌انداز معنی بر شعر مقدم نیست تا شاعر دربارهٔ چگونه گفتن آن تأمل کند. اما این به این معنی نیست که در جریان فعلیت یافتن شعر حتی وقتی ناآگاهانه اندوخته‌های فرهنگی شاعر دخالت می‌کنند، شاعر از التفات به معنی که رو به شکل گرفتن دارد، غافل باشد. بنابراین تأویل کل غزل حافظ و درک انسجام زبانی و معنایی آن، همانطور که در طول یک بیت پیش از این نشان دادیم لازم می‌نماید تا با درک وحدت معنایی در عین تنوع و کثرت و پراکندگی ظاهری انسجام متن را کشف کنیم و با تطبیق افق متن با افق انتظارات خویش از آن لذتی بیش از لذت ناشی از کشف انسجام یک بیت حاصل کنیم. بی‌تردید وصول به این مقصود و درک انسجام و پیوستگی متن با درک زیبایی متن توأم است. تا زمانی که خواننده به تحقق این مهم موفق نشود، متن در کلیت خود برای او نه معنی دارد و نه زیباست. معنی و زیبایی به قول آیزر توان بالقوهٔ متن است که تأویل قابل قبول برای خواننده آن را فعلیت می‌بخشد[۱۷]. لازم نیست چنین تأویلی مثل تأویل کلاسیک در پیِ کشف معنی مرکزی و ثابت متن باشد بلکه

کافیست تأویل را در معنی جدید راهی برای توصیف امکانات معنایی متن تلقی کنیم که با تغییر شرایط بافت حاکم برخوانش متن، تغییر می‌کند. این شرایط بافت هم بر تولید شعر به وسیلهٔ شاعر تسلط و نفوذ داشته است و هم بر خوانندگانِ بسیارِ شعر حافظ در طول زمان‌های مختلف تسلط و نفوذ دارد که ذهنیت خودِ خوانندگان نیز بخشی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ این بافت است و بنابراین مدام تغییر می‌کند. اگر چه بافت حاکم بر تولید متن برای خوانندهٔ امروز که بسیار دور از زمان حافظ زندگی می‌کند قابل بازسازی و تجسم نیست. اما تأثیر آن بافت در شعر حافظ پنهان است و هر تأویلی نباید از آن چشم بپوشد و آن را ندیده بگیرد. چنانکه زبان متن و ساختار شعر حافظ نیز اجازه نمی‌دهد که تأویل کاملاً خودمختار و فارغ از متن جهت بگیرد و به راه خود رود. داد و ستد میان متن و خواننده که در بافتی خاص که ذهنیت خواننده خود جزئی از آن است قرار دارد، دو طرفه است و تأویل از این تعامل زاده می‌شود.

اگر براساس نظریه‌های غالب از آخرین دههٔ نیمهٔ اول قرن بیستم به موضوع زبان و معنی نگاه کنیم درمی‌یابیم که معنی در زبان غالباً در ارتباط با بافت حاکم برکاربرد آن ارتباط پیدا می‌کند. بافت حاکم بر ایراد کلام که همان بلاغت (rhetoric) در معنی وسیع کلمه است، امروزه بیش از منطق ــ که در گذشته با معنی مربوط پنداشته می‌شد ــ در فهم معنی کلام مؤثر دانسته می‌شود[۱۸]. در ارتباط گفتاری بافت حاکم حضور دارد. به همین سبب مخاطب بهتر می‌تواند سخنان متکلم را دریابد. در یک متن منثور داستانی بخشی از بافت توسط راوی توصیف و بیان می‌شود و خواننده می‌تواند آن را مجسم کند اما در شعر بخصوص شعر تغزلی که هم گرایش به ایجاز دارد و هم مخاطب به سبب غلبهٔ نقش عاطفی زبان چه‌بسا خودِ شاعر است، این بافت پوشیده می‌ماند و بافتی خیالین است. توضیح این مطلب آن است که شعر نیز مثل هر ارتباط کلامی و اثر زبانی در بافتی از موقعیت که هنگام نوشتن شعر حضور داشته پدید آمده است و معنی آن در ارتباط با همین بافت تولید و دریافت می‌شود. اگر ما در این بافت حضور داشتیم معنی شعر را به آسانی در می‌یافتیم چنان که در یک مکالمهٔ شفاهی به سبب حضور در بافت گفتگو معنی سخن گوینده بر مخاطب

به آسانی آشکار می‌گردد. در یک متن نوشتاری غیرادبی این بافت توسط متن نوشتار است که بر مخاطب روشن می‌شود چون مخاطب با سه لایهٔ زبان غیرادبی یعنی: آوایی (Phonology)، واژی دستوری (Lexico grammar) و معنایی (Semantic) یا به زبان غیراصطلاحی سه لایهٔ آوا، جمله‌بندی و معنی آشناست و می‌تواند با گذر از آواها به جمله‌بندی‌ها که با ترکیب کلمات بر حسب قواعد دستوری به‌وجود می‌آید برسد و از جمله‌ها به معنی. بافت موقعیت را خوانند از طریق عناصری که در متن نوشتار وجود دارد درمی‌یابد و معنی متن را در سطح همین بافت اولیه و نظام نخستین نشانه‌شناسی متن می‌فهمد. این بافت موقعیتِ نخستین در متون غیرادبی برای ارتباط خواننده با متن نوشتار کافی است. اما در متن ادبی و شعر، نظام نخستین نشانه‌شناسی متن از آنجا که در سطح دلالت اولیه به معنایی قابل قبول و قانع‌کننده دلالت نمی‌کند خود نظامی از نشانه‌ها برای دلالت معانی ثانوی می‌گردد. به همین سبب است که بافت موقعیتی حاصل از سطح نخستین نظام نشانه‌ای نمی‌تواند بافت موقعیتیِ درک نظام ثانوی نشانه‌ها را فراهم آورد. بنابراین دراینجا پای بافت موقعیتی ثانوی در میان می‌آید. **رقیه حسن** پیشنهاد می‌کند برای هنر زبانی نیز سه لایه در قیاس با زبان طبیعی قائل شویم: مضمون (Theme) تولیدنمادین (Symbolic articulation) وسخن‌پردازی (Verbalisation). لایهٔ سخن‌پردازی نخستین نقطهٔ تماس متن با اثر است. کسی که زبانی را می‌داند از راه همین لایه است که می‌تواند فهم متن را آغاز کند. در این سطح متن ادبی با متن‌های دیگر تفاوتی ندارد. در برابر این پست‌ترین لایه بالاترین لایه یعنی مضمون یا درونمایه قرار دارد که از تلقی نشانه‌های زبان طبیعی به عنوان دستگاهی از نشانه‌ها برای معنی ثانوی به‌وجود می‌آید. یعنی معانی زبان طبیعی در اثر ادبی خود به منزلهٔ نشانه‌هایی برای معانی ثانوی و عمیق‌تر می‌گردد. این دو لایه از طریق لایهٔ میانین یعنی تولید نمادین با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند. این لایه را می‌توان با لایه واژی دستوری در زبان طبیعی مقایسه کرد. این لایهٔ میانین خود مرکب از نظامی از نشانه‌هاست که معانی بالاترین لایه یعنی مضمون یا درونمایه را به‌وجود می‌آورد. بنابراین لایهٔ تولید نمادین در شعر یا اثر ادبی خود نشانه‌هایی می‌شوند که به معانی

عمیق‌تری جز آنچه نشانه‌های زبانی در سطح دلالت نخستین به آن اشاره دارند، دلالت می‌کنند و از این روی این معانیِ اولیهٔ تبدیل به نشانه‌های ثانویه شده به نوبهٔ خود بافت موقعیت ثانویه‌ای به‌وجود می‌آورند که در پرتو آن معانی ثانویه یا همان مضمون یا درونمایه را می‌توانیم دریابیم. هنر زبانی این کار را از طریق برجسته‌سازی عناصر مختلف زبان طبیعی به انجام می‌رساند[۱۹]. این برجسته‌سازی را شاعر می‌تواند از طریق هر تغییری که زبان طبیعی و ارتباط میان نشانه‌ها و مدلول آن را خلاف عادت جلوه دهد از جمله التفات انجام دهد. تجسم و درک این بافتِ موقعیتِ ثانوی یا بافت خیالین، با میزان آشنایی خواننده یا مفسر اثر با جهان‌بینی صاحب اثر و به میزان اندوخته‌های ذهنیِ مناسبِ او با زبان شعر و نیز قدرت تخیل وی در کشف این بافت خیالین ارتباط دارد. این نظرگاه با آنچه دربارهٔ تأویل متن گفتیم و با آنچه رولان بارت در کتاب **اسطورهٔ امروز** دربارهٔ تفاوت زبان اسطوره و شعر در قیاس با زبان طبیعی و متن غیرادبی می‌گوید، در نهایت سمت و سویی واحد دارد و تفاوت به نظر من ظاهری است و مثل راه‌های متعددی است که به یک مقصد ختم می‌شود.

کسی که شعر را تأویل می‌کند باید در خلال تأویل به بازسازی این بافت خیالین هم توجه داشته باشد تا بتواند انسجام متن را کشف کند. توجه به التفات‌های آشکار و پنهانی که گفتیم در شعر حافظ بسیار حضور دارد، به بازسازی این بافت خیالین، و این بافت خیالین به تأویل متن و شناخت امکانات معنایی متن و کشف معانی ثانوی آن به اقتضای ذهنیت خواننده و کشف انسجام متن یاری می‌رساند.

بازآفرینی محتملِ بافت حاکم بر سرودن شعر بر حسب امکانات ذهنی خواننده گاهی می‌تواند زمینهٔ استنباط تازه‌ای را از متن فراهم آورد که اگر این استنباط با نظرگاه‌های کلی حافظ دربارهٔ آدم و عالم و زندگی و جامعه و سازگاری با ساختار و امکانات معنی طبیعی و اولیهٔ متن، مغایرت نداشته باشد می‌تواند تأویلی قابل تأمل از شعر به‌دست دهد. یک نمونهٔ آن که قبلاً هم به مناسبت اشاره‌ای کوتاه به آن داشتیم، این ابیات بحث‌انگیز از آغاز یک غزل است:

صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد   ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد

آن که یک جرعه می از دست تواند دادن — دست با شاهد مقصود در آغوشش باد
پیرما گفت خطا بر قلم صنع نرفت — آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد...

بیت سوم از جمله بیت‌های پرسش‌برانگیز در میان حافظ‌شناسان بوده است. موضوع بحث‌انگیز به‌طورخلاصه این است که آیا در کار آفرینش خداوند نقص و قصوری هست یا نیست و به عبارت دیگر آیا خداوند تنها خالق خیر است یا شر را هم او آفریده است و آیا اصولاً شری هم وجود دارد یا نه؟ این پرسش‌ها که انگیزه‌اش معنی زبانی و نخستین مصراع اول بیت سوم است خودبه‌خود آراء اهل کلام و فلسفه را در این زمینه پیش می‌آورد. به هرحال آنچه از مصراع ظاهر است، پیر بنابر هر استدلالی و عقیده‌ای اعتقاد دارد که بر قلم صنع الهی خطا نرفته است و آنچه هست عین خیر و صواب است. مصراع دوم، هم می‌تواند سخن حافظ در تأکید سخن پیر باشد که در جهان هستی خطایی نمی‌بیند و هم می‌تواند ایراد ظریف و طنزآمیز حافظ بر سخن پیر باشد، که این همه شر و نقص در عالم می‌بیند اما به سبب تسلیم و رضا در برابر مشیت حق آنها را ندیده می‌گیرد[۲۰].

در همهٔ شروح، این بیت به‌طور مستقل و بدون پیوند با دو بیت قبل از خود، شرح و تفسیر شده است و بظاهر پیوندی معنایی میان این بیت با دو بیت قبل لحاظ نشده است. بظاهر هم این گسستگی معنایی به چشم می‌خورد. اما آیا واقعاً در ذهن حافظ پیوندی میان این سه بیت تصور نشده است و حافظ هر بیت را به اقتضای وحدت قافیه سروده و بعد بی‌هیچ ملاحظهٔ خاصی به دنبال هم آورده است؟ اگر پاسخ این پرسش مثبت نباشد که بی‌تردید چنین است، می‌بایست بافتی از موقعیت را تصور کنیم که در آن بافت امکان ارتباط این سه بیت ممکن باشد.

برای حدس و تجسم این بافت جز همین ابیات و در نهایت کل غزل و کل دیوان چیزی در اختیار نداریم. اکثر قریب به اتفاق نسخ در ترتیب این سه بیت اتفاق دارند. نکاتی که می‌توان دربارهٔ این سه بیت در میان آورد از این قرار است.

۱. بیت سوم مسلماً سخنی است که حافظ دربارهٔ پیرما (پیر مغان) می‌گوید. در این بیت حافظ هم سخن پیر را نقل می‌کند و هم بر نظر پاک خطاپوش او آفرین می‌گوید. پرسش‌هایی که این بیت در خواننده برمی‌انگیزد چنین است:

الف. چه اتفاقی افتاده است، یا چه پرسشی از پیر شده است که پیر می‌گوید: بر قلم صنع خطایی نرفته است؟

ب. پیر چه خطا یا عیبی را با گفتن «خطا بر قلم صنع نرفت» پوشیده است، که حافظ بر خطاپوشی او آفرین می‌گوید؟ اگر نشانه‌ای برای دریافت پاسخ این پرسش‌ها وجود داشته باشد، می‌بایست قبل از این بیت آمده باشد.

بیت دوم و سوم را ظاهراً شاعر باید گفته باشد. چون غزل را حافظ سروده است. مضمون کلی این دو بیت این است: اگر صوفی (که باده‌خواری رندان را منع می‌کند) در باده‌خواری زیاده‌روی نکند بر او عیب و خطایی وارد نیست ولی در غیر این صورت (یعنی اگر در باده‌نوشی زیاده‌روی کند) بهتر است این کار را فراموش کند. کسی که می‌تواند از یک جرعه باده بگذرد و اضافه ننوشد به کام می‌رسد و به شاهد مقصود دست می‌یابد.

اگر حافظ خود گویندهٔ مضمون این دو بیت باشد، ضمن آن که به طنز و دلالت ضمنی کلام باده‌نوشی صوفی را مسلم دانسته است، عیب و خطای باده‌نوشی صوفی را ندیده گرفته است و برخلاف صوفی مدعی و متظاهر که دیگران را به سبب باده‌نوشی عیب می‌کند و گناه‌کار می‌شمارد، با کمال بزرگواری خطا و گناه او را پوشیده است. اما در بیت سوم متوجه می‌شویم که حافظ خطاپوشی را نه به خود بلکه به «پیرما» یعنی پیر مغان نسبت داده است. پس:

ج. آیا می‌توان برخلاف ظاهر، گویندهٔ حقیقی دو بیت اول و دوم را «پیرما» دانست که خطای باده‌نوشی صوفی را علی‌رغم دشمنی و عیبجویی او از پیر مغان و مریدانش به سبب باده‌نوشی، ندیده می‌گیرد و تنها سفارش می‌کند اندازه نگه دارد؟ و حافظ در بیت سوم به سبب این بزرگ‌منشی بر او آفرین می‌گوید؟

با توجه به نکاتی که در شمارهٔ ۱ گفتیم و پرسش‌های الف، ب، ج اکنون می‌توانیم بافت حاکم بر سرودن غزل را که لازم نیست در خود شعر ذکر شود، تصور کنیم:

> عده‌ای از مریدان پیر مغان یا حافظ خود در مقام مریدی از مریدان، به نزد پیر می‌آیند و به او خبر می‌دهند که صوفی که این

همه ما را به شراب‌خواری متهم می‌کند و بر ما عیب می‌گیرد خودش شراب می‌نوشد. پیر شاید برخلاف انتظار مریدان، چنانکه راه و رسم اوست* در پاسخ، به جای شماتت صوفی و خطاکار شمردن صوفی، خطای او را ندیده می‌گیرد و اشاره می‌کند که اگر اندازه نگه دارد و در نتیجهٔ زیاده‌روی و افراط زبان به هرزه‌گویی و عیب‌جویی از دیگران نگشاید، نوش جانش. مریدان که انتظار چنین پاسخی از پیر ندارند، حیرت می‌کنند که چرا پیر به این آسانی از خطای صوفی، آن هم صوفیی که مدام از دیگران به سبب باده‌نوشی ایراد می‌گیرد و آنان را به گناه و خطا متهم می‌کند، درمی‌گذرد. پیر که به صرافت خاطر این را درمی‌یابد، دلیل خطاپوشی خود را ذکر می‌کند: عیب گرفتن بر مخلوقی که خدا او را از دو بُعد روحانی و جسمانی یا فرشتگی و حیوانی آفریده است و بنابراین خلقت دوگانهٔ او ایجاب می‌کند که گاهی هم به کاری دست بزند که خطاست، عیب گرفتن بر خالق است، در حالی که بر قلم صنع خدا خطایی نرفته است، او خود خواسته است موجودی واجدِ این دو بُعد بیافریند. حافظ که چنین خطاپوشی و بزرگمنشی و ثبات عقیده را از پیر می‌بیند، بیت سوم را خود در تعریف پیر مغان می‌گوید:

پیرما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

بدین ترتیب می‌توان با تصور و تجسم بافت خیالین بعضی از غزل‌ها، هم گسستگی معنایی ابیات را به پیوستگی آورد و هم تفسیری منطقی‌تر از کل غزل به‌دست داد. در اینجا آنچه ارتباط این ابیات را مبهم کرده است یک ظریفهٔ ساختاری و هنرمندانه است که می‌توان آن را از مقولهٔ التفات در همان مفهوم وسیع کلمه دانست که در قرآن کریم نیز شواهد متعدد دارد. گویندهٔ کل غزل شک نیست که

* نگاه کنید به بخش اول این کتاب، ص ۳۲ به بعد.

حافظ است اما در دو بیت اول متکلم پیر مغان و مخاطب حافظ و دیگر مریدان‌اند. در بیت سوم متکلم حافظ است و مخاطب خوانندگان غزل بطور عام و یا شاه ترکان (که در بیت چهارم به او اشاره می‌شود) بطور خاص و این تغییر متکلم و مخاطب بدون هیچ نشانه و قرینه صورت گرفته است که نوعی عادت ستیزی زبانی در مقایسه با زبان غیرادبی است. حافظ به جای آن که در ابتدا و برحسب عادت زبانی غالب ما بگوید: پیرما گفت: «صوفی ار باده...»، ابتدا بی هیچ اشاره و قرینه‌ای که حاکی از شروع سخن به وسیلهٔ پیر باشد، گذاشته است تا پیر سخن بگوید و بعد خودش بر سخنان پیر آفرین گفته است تا معلوم شود غزل با سخنان پیر و به دنبال یک واقعه شروع شده است و البته بیان آن واقعه و توصیف ماجرا را نیز لازم ندانسته است چون به روشنی از سخنان پیر قابل دریافت است و به علاوه شواهد درون متنی در دیوان حافظ نیز یادآور و مؤید آن است که خطاپوشی و گفتن چنان سخنانی در حق صوفی فقط از پیر مغان بر می‌آید و اوست که خطا نرفتن بر قلم صنع را در چنین بافتی از موقعیت خیالین می‌تواند طرح کند. هر چند در بخش‌های قبلی کتاب در این باره به تفصیل سخن گفته‌ام اما یادآوری را به تکرار این چند بیت بسنده می‌کنم:

- **به پیر میکده گفتم که چیست راه نجات — بخواست جام می‌وگفت عیب پوشیدن.**
- **نیکی پیرِ مغان بین که چو ما بدمستان — هر چه کردیم به چشم کرمش زیبا بود...**
  پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان — رخصت خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود.
- **گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ — تو درطریق ادب‌باش گو گناه من است.**
- **گرچه رندی و خرابی گنه ماست ولی — عاشقی گفت که تو بنده برآن می‌داری.**
- **کمال سرّ محبت ببین نه نقص گناه — که هر که بی هنر افتد نظر به عیب کند.**

شروع شعر از زبان دیگران بدون هیچ قرینهٔ صریحی که خواننده را متوجه موضوع کند، در غزلی که با ابیات زیر آغاز می‌شود نیز به روشنی پیداست. این غزل که در ارتباط با داستان شیخ صنعان در منطق الطیر عطار سروده شده است، با سخنان مریدان شیخ صنعان شروع می‌شود و متکلم معنایی سه بیت اول مریدان شیخ صنعان‌اند، که حافظ در این غزل ارتباط خود با پیر مغان را در آن ماجرا ممثل

می‌بینند:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما — چیست یاران طریقت بعد ازین تدبیر ما
ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون — روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما
در خرابات طریقت ما به هم منزل شویم — کاین چنین رفتست در عهد ازل تقدیر ما

بیت چهارم که پس از سه بیت مورد بحث در غزل «صوفی ار باده...» می‌آید، نیز بصورت ظاهر هیچ ارتباطی با سه بیت قبل ندارد، اما با توضیحی که دربارهٔ آن سه بیت دادیم می‌توان ارتباط معنایی بیت چهارم را نیز با ابیات قبل روشن کرد:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود — شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

چنانکه پیداست بیت تلمیح به کشته شدن سیاوش به فرمان افراسیاب (شاه ترکان) در نتیجهٔ سعایت و بدگویی گرسیوز در عین بی‌گناهی دارد. گذشته از این تلمیح شاه ترکان می‌تواند اشاره به شاه شجاع یکی از پادشاهان شیراز معاصر حافظ باشد که دوستی میان او و حافظ به سعایت بدخواهان و اتهام فقها به نقار و کدورت انجامید. صاحب تاریخ حبیب‌السیر انگیزهٔ سوءظن شاه‌شجاع را که بعد فقها به آن دامن زدند بیت زیر می‌داند که به نظر شاه‌شجاع از آن بوی عدم اعتقاد به قیامت می‌آمده است[۲۱]:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد — آه اگر از پی امروز بود فردایی

دکتر معین می‌نویسد که پس از آن که مدعیان به استناد این بیت شاه‌شجاع را تحریک کردند که خون حافظ را بریزد، حافظ بیت «شاه ترکان سخن...» را در اشاره به این واقعه سروده است و منظور او از «شاه ترکان»، شاه‌شجاع است که از طرف مادر به قراختائیان کرمان منسوب بوده و قسمتی از لشکریان او نیز ترک بوده و سلسله‌اش هم جانشین اتابکان فارس بوده است[۲۲].

اگر این مطلب را بپذیریم، آمدن بیت چهارم پس از آن سه بیت برای آن است که اشاره کند «پیرما» که برخلاف شیوخ مدعی ریاکار و متظاهر نیست، سخن مریدان یا مدعیانی را که حتی در حق صوفی سالوس و ریاکار سعایت می‌کنند، با آن که واقعاً صوفی مرتکب خطا هم شده است به سبب اعتقادش به این که بر قلم صنع خطایی

نرفته است، گوش نمی‌کند و از خطای او چشم‌پوشی می‌کند بنابراین روا نیست که شاه ترکان (شاه‌شجاع) سعایت مدعیان ریاکار و بدخواه را در حق من بشنود و خون مرا بی‌گناه، مثل افراسیاب که خون سیاوش را بی‌گناه ریخت، بریزد. زیرا شرم چنین مظلمه‌ای همانطور که تا ابد نصیب افراسیاب شد، نصیب او نیز خواهد گشت. بعید نیست حافظ ابیات زیر را نیز در ارتباط با همین حادثه سروده باشد:

- **شاه‌ترکان چوپسندید و به‌چاهم‌انداخت　　دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم؟**
- **سوختم در چاه‌صبر از بهرآن شمع چگل　　شاه‌ترکان فارغست‌ازحال ماکورستمی؟**

گفتیم که **التفات** به معنی وسیع کلمه یکی از خصایص چشمگیر شعر حافظ و یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی زبان شعر و علل استقرار ابهام در ساختار شعر اوست که توجه به آن در بازسازی بعضی عناصر حاکم بر بافت موقعیتی شعر یاری می‌رساند و در تأویل شعر و کشف انسجام آن نقش اساسی دارد. برای نمونه در اینجا یکی از غزل‌های مشهور حافظ را از این نگاه بررسی می‌کنیم.

۱　**اگر آن ترک شیرازی به‌دست آرد دل ما را**
به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

۲　**بده ساقی می‌باقی که در جنت نخواهی یافت**
کنار آب رکناباد و گلگشت مصلّا را

۳　**فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهرآشوب**
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

۴　**ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است**
به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را

۵　**حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو**
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

۶　**من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم**
که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را

۷　**اگر دشنام فرمایی وگر نفرین دعا گویم**
جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکر خارا

۸ نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند
جوانان سعادتمند پند پیر دانا را
۹ غزل گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

این غزل از حافظ سایه نقل شده است که بیشترین نسخه‌ها و نیز قدیمی‌ترین نسخه‌های وی ترتیب ابیات را به همین صورت ضبط کرده‌اند. از نسخه‌های قدیمی تنها در نسخهٔ خلخالی که مأخذ حافظ قزوینی و غنی بوده است و نیز در بعضی نسخه‌های خانلری و سایه، جای بیت‌های ۵ و ۶ عوض شده است.

در این غزل غیر از بیت آخر که مطابق سنت غالب، شاعر خود را طرف خطاب قرار داده است، بیت‌های ۲، ۵، ۷، ۸ مخاطبشان دوم شخص «تو» است. این «تو» تنها در بیت دوم هویتش معلوم است که «ساقی» است. بنابراین:

بیت ۲، خطاب به ساقی است.

بیت‌های ۵، ۷، ۸ خطاب به «تو» است که در بیت ۸ به کلمهٔ «جان» طرف خطاب قرار گرفته است.

در بیت‌های ۱، ۳، ۴، و مصراع دوم بیت ۸ از شخصیت‌های غایب «او» سخن می‌گوید. این شخصیت‌ها به ترتیب عبارتند از: ترک شیرازی، لولیان شوخ شیرین‌کار، یار، پیر دانا، جوانان سعادتمند. در بیت ۶ از یوسف و زلیخا نیز سخن می‌رود، اما این شخصیت‌ها مربوط به گذشته‌اند و به‌عنوان تمثیل و تلمیح به آنان اشاره شده است.

چنانکه دیده می‌شود تقریباً در نیمی از بیت‌ها از غایب سخن می‌رود و در نیم دیگر سخن با مخاطب گفته می‌شود و این خود نشان توجه حافظ به التفات است که هم پیوند ظاهری ابیات را به هم می‌زند و هم روند منطقی معنایی آن را. در نتیجه فضای عمومی و عادی زبان را از فضای نثر دور می‌کند، ضمن آنکه هر بخش از شعر جدا از این مخاطبان ظاهر دستوری چنانکه خواهیم گفت در خطاب به مخاطب یا گروهی از مخاطبان است.

اگر توجه داشته باشیم که حافظ ممدوح را نیز با چشم معشوق می‌نگرد و وصف

می‌کند، در کل شعر با توجه به وصف و خطاب حافظ، چندین بیت را می‌توان در خطاب به معشوق یا در سخن از معشوق دانست. بنابر سنت غالب و زمینهٔ معنایی غزل‌های عاشقانه، چند بیت زیر مسلماً در پیوند با معشوق است.

ترک شیرازی، در بیت اول

تو، در بیت هفتم

جان، در بیت هشتم، [هر چند ممکن است خطاب عام به هر خواننده‌ای هم باشد، اما چون مضمون نصیحت به دنبال آن نیامده است، «جان» را نمی‌توان خطاب عام دانست بلکه باید خطاب به کسی باشد که قبلاً طرف نصیحت پیر دانا (حافظ) بوده است.]

با توجه به این سه بیت که سخن از معشوق یا خطاب به معشوق است می‌توان بافت خیالین ارتباط عاشق (حافظ) را با معشوق چنین تصور کرد:

ترک شیرازی که معشوق حافظ است، حافظ را به سبب ماجرایی که میان آنها رفته است رنجانده است یا او را طرد کرده و از او کناره گرفته است و چه بسا ناسزایی هم به او گفته است. این نکته را از بیت هفتم می‌فهمیم که هم به ماجرا و هم عذرخواهی عاشقانهٔ حافظ اشاره دارد: اگر مرا دشنام و نفرین بفرمایی، من همواره تو را دعا می‌گویم زیرا پاسخ تلخ لب شیرین تو را می‌آراید نه لب مرا که عاشقم*.

از بیت نهم نکته‌ای دیگر را هم می‌توان حدس زد و آن، این است که معشوق در این غزل به احتمال زیاد «ممدوح» است. زیرا حافظ به اقتضای رعایت مراتب مقام با کمال احترام با او سخن می‌گوید و کلمهٔ احترام‌آمیز «فرمایی» را برای دشنام و نفرین‌گویی او به کار می‌برد: اگر دشنام فرمایی و گر نفرین...

بیت هشتم، به احتمال زیاد دربردارندهٔ ضمنی علت نقار و کدورت میان شاعر و ممدوح نیز هست. حافظ به ممدوح یا معشوق می‌گوید: ای جان من نصیحت پیر دانا (حافظ) را گوش کن زیرا جوانان سعادتمند پند پیر دانا را گوش می‌کنند. در این جا نیز خطاب «جانا» و «جوانان سعادتمند»، لحن احترام‌آمیز و مشفقانهٔ حافظ را در

---

* این معنی را با توجه به ظرافتی که در شعر نهفته است، بیان کرده‌ام. در واقع در مصراع دوم حافظ علت دعا گفتن را در برابر دشنام و نفرین توضیح می‌دهد.

خطاب به مخاطب که مقام بالاتری دارد نشان می‌دهد. حافظ در بیت بعد نمی‌گوید مضمون نصیحت پیر دانا چیست و این نشان می‌دهد که مخاطب از آن خبر دارد و ماجرایی است مربوط به گذشته. می‌توان حدس زد که احتمالاً ممدوح نصیحتی یا سخنی را که شاعر در گذشته به مناسبتی گفته است، به سبب علّو مقام برنتافته است و شاعر را مورد عتاب (دشنام و نفرین) قرار داده و از خود رانده است. به همین سبب هم شاعر در بیت اول این غزل که نوعی عذرخواهی شاعرانه به منظور آشتی کردن با ممدوح است، می‌گوید: اگر آن ترک شیرازی به‌دست آرد دل ما را...

با توجه به آنچه گفتیم می‌توان بخش عمده و اصلی بافت موقعیت را که سبب پدیدآمدن این غزل شده است تصویر کنیم:

معشوق یا ممدوح، نصیحتی خیرخواهانه را که زمانی در ماجرایی شاعر یا عاشق به او کرده است، به سبب علّو مقام برنتافته و او را با عتاب و خطاب از خود رانده است. شاعر به سبب این اتفاق که منجر به دوری و جدایی از معشوق شده است سخت غمناک است. حاضر است جهان (سمرقند و بخارا، مجاز مرسل است. ذکر جزء ارادهٔ کل) را به خال سیاه او ببخشد اگر دوباره معشوق یا ممدوح دل او را به‌دست بیاورد و مورد لطف و مرحمت قرار دهد.

بقیهٔ ابیات غزل یعنی بیت‌های ۲ تا ۶ در میان سه بیتی قرارگرفته است که اولی از معشوق و دو بیت دیگر با معشوق سخن می‌گوید.

ارتباط بیت‌های قرارگرفته در میان این سه بیتی که بافت حاکم بر سرودن غزل را پدید آورده است، معانی و عناصر محاط در دایرهٔ آن بافت اصلی است که از جهان‌بینی حافظ مایه می‌گیرد که چنانکه قبلاًگفتیم از عقیده به مقام برزخی و تقدیر ازلی انسان و اندیشه‌های مترتب بر آن از نگاه حافظ مایه می‌گیرد.

بیان دلتنگی ناشی از جدایی و فراق از ترک شیرازی سبب می‌شود که شاعر به ساقی پناه ببرد و از او بخواهد که باقیماندهٔ می را هم به او بدهد تا اندوه جدایی را فراموش کند. در بهشت هم نمی‌توان جایی چون کنار آب رکناباد و گلگشت مصلا پیدا کرد. پس حیف است فرصت امروز را به فردا واگذاشت و غم و اندوه خورد. یاد

بهشت، وعدهٔ زاهد و سخنان او را دربارهٔ حور و قصور تداعی می‌کند و ترک لذت‌های دنیوی را و این که نباید به خاطر معشوق مجازی زمینی (ترک شیرازی، خواه معشوق و خواه ممدوح) غمگین و دلتنگ بود و به شراب و ساقی و بهشت زمینی (آب رکناباد و گلگشت مصلا) پناه برد.

بیت سوم، پاسخی است به زاهد و صوفی و دعوت آنان به ترک این جهان و تشویق مردم به روی آوردن به بهشت آن جهان و معشوق حقیقی و روی برتافتن از بعد نفسانی و مادی که انسان را به سوی لذت‌های دنیوی و معشوق مجازی می‌کشد. اقتضای طبیعت انسان است که لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب، صبر از دل او ببرند. ترک شیرازی هم یکی از این لولیان است که فراقش صبر از دل حافظ در مقام انسانی طبیعی ربوده است.

بیت چهارم نیز دنبالهٔ پاسخ به زاهد و صوفی است که دم از عشق حقیقی می‌زنند. حافظ در خطاب به آنان می‌گوید جمال معشوق حقیقی (یار) نیاز به عشق ناتمام ما (یعنی من و شما) ندارد تا از طریق این عشق جمال او آراسته شود و افزایش یابد. کلمهٔ یار که بدون هیچ صفت صوری که به او هویت انسانی ببخشد، همراه با صفت استغنا که مخصوص و زیبندهٔ حق و معشوق حقیقی است، او را از معشوق‌های مجازی مثل ترک شیرازی، لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب، و آن که دشنام و نفرین می‌فرماید و شاعر به او سفارش می‌کند پند پیران را گوش کند، متمایز می‌سازد.

بیت پنجم و بیت ششم، برای آن می‌آیند تا یکی به سبب استغنای معشوق از عشق ناتمام ما، هم مغتنم شمردن عشق مجازی و لذت‌های این جهانی را در حد اعتدال و رعایت شرع به صوفی و زاهد مدعی و خوانندهٔ شعر سفارش و تأکید کند، و هم علت دل دادن خود را به ترک شیرازی و درخواست می از ساقی به اقتضای بُعد زمینی انسان که خدا در نهاد او نهاده است توجیه کند. چون خدا در انسان میل به لذت‌های دنیاوی را به سبب سرشت دوگانهٔ خلقت او نهاده است و از عشق ناتمام ما مستغنی است، حدیث از مطرب و می بگو! چون اسرار آفرینش جهان و انسان و سرانجام بشر را کسی از راه حکمت نگشوده است و نخواهد گشاد تا با

شناخت آن بتوان تشخیص داد راه صواب و ناصواب کدام است و چگونه باید عمل کرد که به سعادت مطمئن بود*.

بیت بعدی نیز در ارتباط با همان بیت چهارم آمده است تا هم ناتمام بودن عشق ادعایی صوفی و زاهد و دیگر مدعیان ریاکار عصر را ثابت کند و هم اشاره‌ای به حال شاعر در پیوند با عشق زمینی خود در نتیجهٔ دل سپردن به معشوق زمینی (ترک شیرازی) داشته باشد. داستان یوسف و زلیخا برای شاعر تداعی می‌شود تا این هر دو منظور را به موجزترین شکل بیان کند. حسن روز افزون یوسف در نهایت به آنجا انجامید که زلیخا در مقام عاشق از پردهٔ عصمت برون بیاید و ترک نام و ننگ کند و رسوا و آماج ملامت شود. پس اگر زاهدان و صوفیان مدعی واقعاً به عشق معشوق حقیقی دل سپرده‌اند و در نتیجهٔ عشق تمام به معشوق پا بر سر نام و ننگ گذاشته‌اند، چرا رسوا نشده‌اند و اهل سلامت‌اند و خود دیگران را ملامت می‌کنند؟ آیا این نشانهٔ عشق ناتمام آنان که جمال حق مستغنی از آن است، نیست؟ و اگر عشق حافظ به ترک شیرازی او را بدون ترس از نام و ننگ به باده‌خواری کشانده است و هدف تیر ملامت شیخ و صوفی و زاهد ساخته است، این خود نشان تمام بودن عشق او به ترک شیرازی (خواه معشوق و خواه ممدوح) نیست؟ این بیت می‌تواند جنبه‌ای دیگر از بافت موقعیتی حاکم بر سرودن غزل را روشن کند دایر بر این که انگیزه ایجاد نقار و کدورت میان حافظ و ترک شیرازی (بخصوص اگر ممدوح باشد) چه بسا تفتین همان مدعیان بوده باشد.

بدین ترتیب بخشی از درک انسجام در این غزل در گرو تشخیص التفات‌های مخفی در غزل است و تغییر متوالی مخاطب و یادآوری سخنان و ادعاهای آنان که به مناسبت موضوع و زمینه‌های معنایی شعر برای شاعر تداعی می‌شود. در بیت اول مخاطبان می‌توانند خوانندگان یا دوست یا دوستان شاعر باشند. در بیت دوم مخاطب بصراحت ساقی است. بیت‌های سوم، چهارم، پنجم و ششم در نتیجهٔ تداعی سخنان زاهد خطاب به اوست. بیت‌های هفتم و هشتم بازگشت دوباره به ترک شیرازی در بیت اول است که در آنجا در مقام غایب بود و در اینجا در مقام

---

* نگاه کنید به بخش اول این کتاب، ص ۸۴ و نیز قبل و بعد آن.

مخاطب*.

آنچه دربارهٔ غزلی که گذشت گفتیم متکی بر نشانه‌هایی بود که در درون خود غزل یافت می‌شد، دربارهٔ بخشی دیگر از اشاره‌های ما مانند نظر حافظ دربارهٔ مقام برزخی و دو بُعدی بودن خلقت انسان، انتقاد و اعتراض حافظ به شیخ و زاهد و صوفیان مدعی عصر، معمای سعادت و شقاوت انسان، تقدیر ازلی و مطالب دیگر، که در کل دیوان حافظ آمده است قبلاً توضیح دادیم و ذکر مجدد آنها در این جا ضرورت ندارد. بخشی از مطالب دیگر را نیز می‌توان به کمک روابط بینامتنی با توجه به برخورداری غنی و گستردهٔ حافظ از میراث فرهنگی و ادبی پیش از خود اثبات کرد. دربارهٔ این که گفتیم «ترک شیرازی» را می‌توان معشوق یا ممدوح شمرد، می‌توان به این نکته اشاره کرد که شاه‌شجاع که حافظ با او مراوده داشته و اهل شعر و شاعری هم بوده، از طرف مادر ترک بوده است در ضمن تفسیر ابیاتی از غزلِ «صوفی ار باده به اندازه خورد...» به بیت «شاه ترکان سخن...» اشاره کردیم و متذکر شدیم که می‌توان حدس زد که منظور از «شاه ترکان» شاه‌شجاع است و ابیاتی نیز در تأیید آن ذکر کردیم.

با توجه به این که حافظ غالباً، ممدوح را در مقام معشوق وصف می‌کند، چنانکه گفتیم بعید نیست که ترک شیرازی اشاره‌ای هم به ممدوح داشته باشد چنانکه در غزل قبل نیز ابیات بعد از «شاه ترکان...» نیز وصف شاه ترکان در مقام معشوق است و نیز «شمع چگل» را می‌توان با «شاه ترکان» در بیتی دیگر یکی دانست و آن را هم به ماجرای کدورت میان حافظ و شاه‌شجاع و محروم شدن حافظ از دیدار و مراوده با شاه‌شجاع مربوط دانست و آرزوی پیدا شدن رستمی که پای مردی کند و او را از چاه صبر بر فراقِ شاه ترکان یا شمع چگل نجات دهد:

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل　　　شاه ترکان فارغ است از حال ما کو رستمی؟

این برداشت و استنباط البته تنها استنباطِ ممکن از این ابیات نیست. به هر حال

---

* یک نمونهٔ دیگر از این التفات مخفی که بدون درک آن ایجاد پیوند معنایی در میان ابیات شعر ناممکن است، بیت پنجم از غزلی به مطلع «آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند» است که در ضمن شرح غزل اول دیوان، در همین کتاب آمده است.

شاه ترکان اگر چه به افراسیاب تورانی هم به سبب ارتباطش با قتل سیاوش و ارتباطش با زندانی کردن بیژن پهلوان ایرانی به سبب ماجرای عشق او با منیژه دختر افراسیاب ایهام دارد، اما پیداست که در دوبیتی که به‌عنوان شاهد آوردیم منظور افراسیاب نیست. در بیت اخیر هم گمان نمی‌رود شمع چگل که استعاره از معشوق است کسی غیر از همان شاه ترکان باشد که فارغ از حالِ حافظِ عاشق و در چاه صبر سوخته و بی‌قرار است. بخصوص که «چگل» نام یکی از قبایل ترک است و شمع چگل مجازاً به همان معنی شمع ترک یا معشوق ترک‌نژاد است.

استغنای معشوق حقیقی از عشق که در بیت چهارم متذکر شدیم، از آن سبب است که عشق به معشوق زمینی می‌تواند به منزلهٔ آب و رنگ و خال و خط باشد که زیبایی او را می‌افزاید و یا او را زیبا جلوه می‌دهد اما معشوق حقیقی که مظهر جمال است نیاز به عشق ما آن هم به دلایلی که گفتیم عشقی ناتمام ندارد. شیخ احمد غزالی در جایی از سوانح می‌نویسد:

> معشوق خود به همه حال معشوق است، پس استغنا صفت اوست و عاشق به همه حالی عاشق است و افتقار همیشه صفت او. عاشق را همیشه معشوق درباید، لاجرم افتقار صفت او بود و معشوق را هیچ چیز درنباید که خود را دارد. لاجرم استغنا صفت او بود.

و در جای دیگر می‌نویسد:

> دیدهٔ حسن از جمال خود بردوخته است که کمال حسن خود را در نتواند یافت الّا در آینهٔ عشق عاشق. لاجرم ازین روی جمال را عاشقی در خورد تا معشوق از حسن خود در آینهٔ عشق و طلب عاشق قوت تواند خورد... .[۲۳]

چنانکه دیده می‌شود معشوق از عشق عاشق به کمال زیبایی خود پی می‌برد و عشق عاشق به منزلهٔ آب و رنگ و خط و خال یعنی جلوه‌ها و عناصر زیبایی اوست. اما معشوق حقیقی مستغنی از این عناصر است چون کمال زیبایی او و نیاز به این آرایه‌ها یا عشق ما آن هم عشق ناقص ما ندارد.

چنین سخنی را از زبان حافظ در جای دیگر هم می‌شنویم:

- **اگرچه حسن تو از عشق غیر مستغنی‌ست — من آن نیم که از این عشقبازی آیم باز.**
- **سخن در احتیاج ما و استغنای معشوق است — چه سود افسونگری ای دل که در دلبر نمی‌گیرد.**

حافظ هم عقیده دارد در طریق عشقبازی امن و آسایش بلاست و اهل کام و ناز و سلامت (شیخ و زاهد و صوفی) که ادعای عشق می‌کنند به کوی رندی که مقام رندان از نام و ننگ گذشته است، راه ندارند:

در طریق عشقبازی امن و آسایش بلاست — ریش باد آن دل که با درد تو خواهد مرهمی

اهل کام و ناز را در کوی رندی راه نیست — رهروی باید جهان سوزی نه خامی بی‌غمی...

گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق — کاندرین دریا نماید هفت دریا شبنمی

با توجه به آنچه گفتیم شاید بتوان در بسیاری از غزل‌های حافظ برخلاف نظر مشهور پیوندی باطنی و منسجم از راه تأویل متن پیدا کرد که توجه به التفات از آن نظرگاه که گفتیم یکی از عوامل درک این انسجام است. اگر چنین تأویلی بتواند یکی از وجوه انسجام متن را کشف و برای خوانندهٔ شعر حافظ توضیح دهد تا در پرتو آن غزل را ببینند بی‌گمان لذتی که از غزل حافظ خواهد برد بسیار افزونی می‌یابد. در دنبالهٔ کلام سعی می‌کنیم ضمن بیان عناصر و نکات دیگری که می‌تواند در تأویل و کشف انسجام متن مفید افتد، نمونه‌هایی از تأویل که گاه با توضیح مفردات و معانی همراه خواهد بود به‌دست دهیم.

ج. پیوند باطنی ابیات و ساختار غزل حافظ

عده‌ای از جمله خصوصیات غزل حافظ را عدم پیوند معنایی در میان ابیات آن دانسته‌اند و بعضی این عدم پیوند را ناشی از جابه‌جایی ابیات یک غزل توسط کاتبان یا بر هم خوردن توالی منطقی ابیات در نتیجهٔ کتابت آنها از حافظه شمرده‌اند و در صدد نظم بخشیدن و ترتیب فرضی ابیات برآمده‌اند. در این میان بعضی هم عقیده دارند که پریشانی ظاهری ابیات عین کمال هنری است و متأثر از نظم و نظام سوره‌های قرآن که علی‌رغم پریشانی ظاهری از انسجام باطنی برخوردار است و

غالباً این انسجام باطنی را نشان نداده‌اند. به نظر من حداقل می‌توان گفت در بسیاری از غزل‌های حافظ در میان ابیات پیوند معنایی وجود دارد هر چند بظاهر این پیوند آشکار نیست. این عدم وضوح نیز چنانکه اشاره کردیم ناشی از حضور حادثه‌ای متأثر از حساسیت به مقام برزخی انسان و استنباط خاص از تقدیر ازلی او بر مبنای داستان آفرینش و دیدن جهان و جامعه از دریچهٔ این جهان‌بینی است که به آن حادثهٔ ذهنی ابعادی گوناگون می‌بخشد و نیز اصرار حافظ است به حفظ هر چه بیشتر این ابعاد ذهنی که در نهایت منجر به ابهام‌های گوناگون و از جمله ابهام در پیوند معنایی میان ابیات می‌گردد. این ابهام ناشی از عدم پیوند معنایی در میان ابیات را غنای تجربی و فرهنگی حافظ به نوبهٔ خود وسعت می‌بخشد و به همین سبب حادثه‌ای که در ذهن او هنگام ظهور احوال شاعرانه و تمرکز ناشی از حضور عواطف، ایجاد می‌شود اجزاء و عناصر بسیار متعدد و متنوعی هم در حوزهٔ معارف و تجارب دینی و روحانی و هم در حوزهٔ دانش‌ها و تجربه‌های زمینی و دنیوی، ایجاد می‌کند. ارتباط میان اجزاء و عناصر این حادثهٔ ذهنی که در نتیجهٔ تداعیهای گوناگون برقرار می‌شود به سبب همان حساسیت نسبت به حفظ حادثهٔ ذهنی و غنای فرهنگی گاه آنقدر برای ما که نسبت به کل آن فرهنگ و ذهنیت حافظ حضور ذهن نداریم، دیریاب است که ازکشف آن درمانده می‌شویم؛ و دقیقاً به سبب همین درماندگی از کشف روابط پنهان دیریاب است که یا به‌سادگی در پی ایجاد نظم و توالی ابیات براساس روابطی ظاهری و سطحی برمی‌آییم و یا بکلی منکر وجود توالی و پیوندی براساس ارتباطهای مکتوم و ممکن میان ابیات می‌شویم. من با شاعرانی که مقدم بر شعر به قافیه می‌اندیشیده‌اند و زنجیرهٔ ابیات را به گونه‌ای می‌بافته‌اند که قابلیت اتصال به حلقهٔ قافیه و ردیف را داشته باشد، کاری ندارم. اما عقیده دارم که ممکن نیست شاعری به معنی حقیقی و آرمانی کلمه شعری بگوید که ربطی میان اجزاء یا ابیات آن برقرار نباشد یا حداقل او خود به آن التفات نداشته باشد. همین‌که اولین بیت شعر بخشی از حادثهٔ ذهنی را در قفس قالب اسیر کرد، خود به‌عنوان عنصری تازه در حادثهٔ ذهنی شاعر حضور پیدا می‌کند و در شکل گرفتن بیت دوم سهیم می‌شود و همینطور بیت دوم در شکل گرفتن بیت سوم تا

شعر تمام شود. بنابراین نمی‌توان این حیث التفاتی و ارتباط میان ابیات و توالی آنها را به نحوی از انحاء ندیده گرفت. حتی وقتی شاعر ابیات پراکنده‌ای را براساس ثبت ابعاد مختلف حادثهٔ ذهنی خود، در وجود می‌آورد و در پایان تصمیم می‌گیرد آنها را به ترتیبی دنبال یکدیگر بنویسد، نظم و توالی آنها براساس پیوند و ارتباطی صورت می‌گیرد که شاعر خود میان ابیات و میان آنها با حادثهٔ ذهنی خود درمی‌یابد، که چه بسا دیگران از درک آن پیوند و ارتباط عاجز باشند. هر چه شاعر از غنای فرهنگی و تجربی بیشتری برخوردار باشد، دایرهٔ تداعیها وسیع‌تر و ارتباط میان ابیات پیچیده‌تر و دیریاب‌تر می‌گردد. در بسیاری مواقع توغل در جهان‌بینی حافظ و آشنایی هر چه بیشتر با فرهنگی که حافظ وارث آن است می‌تواند به یافتن حلقهٔ پیوندی میان ابیات کمک کند. دستیابی به این حلقه‌های پیوند وقتی که ترتیب توالی ابیاتِ قدیمترین نسخه یا نسخه‌ها نیز آن را تأیید کند، از جمله پذیرفتنی‌ترین توالی ابیات است که کار تأویل را آسان‌تر می‌کند.

قبلاً گفتیم انواع تناسبها و ایهامهای گوناگون و ایجاد اشاره‌ها و روابط بین کلمات در یک بیت و نیز در ابیات یک غزل که گاهی کشف آنها جز با تأمل بسیار ممکن نیست، همه به منظور بیان و تصویر حادثه‌ای صورت می‌گیرد که در ذهن حافظ به هنگام حالتی عاطفی و تأثر از یک واقعهٔ بیرونی یا یک اندیشهٔ بغرنج و جان‌آزار دربارهٔ حقیقت هستی انسان و فرجام کار او و چون و چراهای پاسخ‌ناپذیر ایجاد می‌شود و سیل تداعیهای گوناگون را در حادثهٔ ذهنی او حضور می‌بخشد. این حال که خود یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ بافت موقعیت است که قبلاً به آن اشاره کردیم خود یکی از اسباب گسست‌هایی است که در ظاهر شعر به‌چشم می‌خورد. عدم پیوند منطقی میان ابیات ناشی از همین اختفای بافت موقعیت در نتیجهٔ تعدد ابعاد حادثه و انعکاس آن در شعر است که جلوه‌ای از آن در ساختار شعر چنانکه در بخش پیش گفتیم به صورت التفات‌های مخفی نفوذ می‌کند. در شعر «بیا که قصر عمل...» ـ که پیش‌تر به مناسبتی دیگر به آن اشاره کردیم ـ نیز تأثیر جهان‌بینی حافظ دربارهٔ انسان و عناصر سازندهٔ این حادثه است که سبب گسسته‌نمایی معنایی ابیات می‌گردد. در این غزل وقتی حافظ مثل خیام از گذرا بودن عمر سخن می‌گوید،

شعر او مثل شعر خیام به سبب وجود این زمینهٔ عاطفی غالب در ذهن اکثریت مردم، به سرعت با آنان ارتباط برقرار می‌کند و تأثر عاطفی آنان را برمی‌انگیزد. وقتی حافظ از اغتنام فرصت و سفارش به عیش از طریق دعوت به باده‌نوشی سخن می‌گوید، شعر او باز مثل شعر خیام، هم مقبول طبع گروهی می‌شود و هم مقبولیت و تأثیر خود را با گروهی دیگر که انسان را ملزم به رعایت حدود شریعت می‌دانند و به جهانی دیگر می‌اندیشند، از دست می‌دهد. اندیشهٔ برباد بودن بنیاد عمر و به دنبال آن چاره را در اغتنام فرصت جستن و به عیش حال پرداختن، اندیشه‌ایست که از بُعد مادی و نفسانی انسان مایه می‌گیرد، اما در همین لحظهٔ اندیشگی، بُعد روحی انسان نیز داخل ماجرا می‌شود. آیا عیش مدام و آنجهانی را فدای عیش عاریتی و اینجهانی کردن عقلانی است؟ ذهنی که سرشار از اندیشه‌ها و رهنمودهای دینی است نمی‌تواند حتی در صورت شک به وعده‌های دینی از دغدغه‌های آن فارغ باشد. قصر امل به سبب تجانس آوایی با «قصر عمل»، این ترکیب را نیز تداعی و وارد حادثهٔ ذهنی می‌کند. حضور این ترکیب دوم که در نتیجهٔ ترکیب اول در ذهن مخاطب وارد می‌شود، بخصوص از طریق شنیدن شعر که در قدیم، به سبب محدودیت باسوادان و نبودن چاپ بر خواندن آن غلبه داشت، و دربارهٔ آن دو، بعداً توضیح خواهیم داد، سبب می‌شود که هم بی‌اعتباری لذت‌های این‌جهانی مشکوک گردد و هم لذت‌ها و وعده‌های آنجهانی؛ در این صورت آیا باید از نظرگاه عرفان به جهان نگریست و فقط طالب جمال یار بود و دست از تمامی تعلقات شست و همت بر وصل یار مقصور کرد؟ در بیت دوم حافظ به گونه‌ای سخن می‌گوید که هم می‌تواند تأکید مضمون بیت اول باشد و هم می‌توان حضور کمرنگ تأثیر اندیشه‌های عرفانی را بر چهرهٔ سخن مشاهده کرد:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

کلمات و عبارات «همت»، «رنگ تعلق» و «آزادی از هر چه رنگ تعلق پذیرد» رنگ و بوی آشنایی در عرفان و تصوف دارند. حتی رنگ کبود که به چرخ نسبت داده شده است یادآور جامهٔ کبود صوفیان و مریدان است و جامهٔ اندوهگنان و اصحاب فوات و مصیبات. هجویری می‌نویسد: «... کبود پوشیدن شعار اصحاب

فوات و مصیباتست و جامهٔ اندوهگنان؛ و دنیا، دار محنت است و ویرانهٔ مصیبت... مریدان چون مقصود دل اندر دنیا حاصل ندیدند، کبود اندر پوشیدند و بر سوک وصال فرو نشستند».[۲۴]

یادآوری این مضمون و نیز آزادی از تعلقات که یادآور معنی گسستن از ماسوی الله است معنی و مضمون زمینی بیت اول را هم مشکوک می‌کند. بنابراین، این بیت با زمینهٔ دو معنی‌پذیری بالقوه‌اش هم می‌تواند دلخواه کسانی باشد که باده‌نوشی و اغتنام فرصت را از بیت اول اراده می‌کنند و هم می‌تواند انگیزهٔ جلب‌توجه گروه دوم باشد که به مفاهیم عرفانی و مذهبی دلبستگی دارند. بسته به اینکه خواننده با چه ذهنیت و علایقی با شعر مواجه شود، شعر نیز تغییر حال و هوا می‌دهد. عرفان‌گرایان با خواندن بیت دوم تردیدشان نسبت به زمینی بودن مفهوم بیت اول مؤکد می‌شود و از این طریق ارتباطی تازه و خاص با بیت اول پیدا می‌کنند. بخصوص که میراث عرفانی پیش از حافظ زمینهٔ تفسیر عرفانی مضمون بیت اول را نیز از قبل فراهم آورده است. در واقع «وقت را غنیمت شمردن و به سبب کوتاهی و گذرا بودن زندگانی به عیش پرداختن»، که مضمون و مایهٔ بیت اول است، کاملاً می‌تواند در قالب یک مفهوم عرفانی بگنجد. چون «عیش» به معنی زندگانی توأم با لذت و خوش‌گذرانی، در زمینهٔ عرفانی، در لحظه‌های حال و احساس قرب به حق و حضور در برابر محبوب تحقق می‌پذیرد و این لحظه‌های احساس حضور و همنشینی و غیبت از همهٔ تعلقات، همان «وقت» خوش و زمان عیش و وصل شهودی است که چون نمی‌پاید حافظ می‌گوید:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها*

به هرحال کلمات «عیش»، «حیات»، «زندگانی» که در سخنان متصوفه به‌کار رفته است و نیز به‌عنوان اصطلاحی در کتب صوفیه تعریف شده است، به لحظه‌های وجد و وصل شهودی و حضور و جمع دلالت دارد که همان وقت خوش صوفی است و بدون گسستن از تعلقات امکان‌پذیر نیست اما گروه اول یا دنیاگرایان

* دربارهٔ این بیت نگاه کنید به تفسیر و تأویل غزل اول در بخش آخر کتاب.

پیوندشان را از طریق بیت دوم، نسبت به مضمون دلخواه و موافق طبع بیت اول از دست نمی‌دهند؛ چون باده‌نوشی و دم را غنیمت شمردن و امروز را به خاطر آرزوهای فردا تباه نکردن، با آزادی از تعلقات رنگ‌پذیر دنیا در سطح همان معنی ظاهر نیز بی‌ارتباط نیست.

مضمون بیت سوم نیز به گونه‌ایست که هر دو گروه مخاطبان می‌توانند آن را شاهدی بر صحت برداشت و تصور خویش بپندارند و کلام حافظ را بر وفق علایق خود و همسو با نظرگاه خویش تفسیر کنند:

چه گویمت که به میخانه دوش مست و خراب　　سروش عالم غیبم چه مژده‌ها دادست

برای گروه اول که به ظاهر و مفهوم زمینی شعر دلبستگی پیدا کرده بودند، کلمات میخانه، دوش، مست و خراب، تأکیدی است بر جهتِ برداشت آنان. اما برای گروه دوم، این کلمات، با توجه به برداشت آنان از بیت دوم، معنی دیگری سازگار با تجربه‌های خصوصی آنان پیدا می‌کند. از نظر آنان ترک ماسوی‌الله و گسستن از تعلقات، موجد ذهول حس و عقل و ظهور سکر معنوی و فعال شدن حواس باطن است* [۲۵] که لازمهٔ ادراک الهام سروش عالم غیب است. دو بیت بعدی، شعری را که بظاهر با مضمونی زمینی و اینجهانی شروع شده بود، یکسره آسمانی و آنجهانی می‌کند و آن را با خاصترین تجربه‌های روحانی پیوند می‌زند. از زبان جبرئیل فرشتهٔ وحی، عظمت بُعد روحانی و الهی وجود انسان تصدیق می‌شود و به انسانی که در بیت اول می‌نمود که از حقیقت خود غافل شده است و اندوه رفتن، او را به عیش حال و اغتنام فرصت و استغراق در واقعیت متمایل کرده است، بزرگی شأن و شرف مقام او یادآوری می‌گردد:

که‌ای بلندنظر شاهباز سدره نشین　　نشیمن تو نه این کنج محنت‌آبادست
ترا ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر　　ندانمت که در این دامگه چه افتادست

با این دو بیت سخن به اوج معنوی خویش می‌رسد. بُعد حقیقی وجود انسان نسبت به بُعد تجربی و واقعی تشخص و رجحان می‌یابد. معنی ظاهری میخانه،

---

* نگاه کنید به مآخذ و یادداشت‌ها.

باده، و مست و خراب بودن، کاملاً رنگ می‌بازد. چگونه ممکن است جبرئیل در میخانهٔ زمینی و به مستِ از شراب انگوری، شاهباز سدره‌نشین خطاب کند و به او مژده دهد که او را از کنگرهٔ عرش دعوت به بازگشت به آن مقام رفیع می‌کنند؟ اگر خطاب **یا اَیَّتُهَاالنَّفسُ المُطمَئِنَّة اِرْجِعی اِلی رَبِّک...*** روی با نفس مطمئنه دارد که از وسوسه‌های بُعد حیوانی و منِ تجربیِ اسیرِ نفسِ امّاره رسته است، این کجا با اغتنام فرصت، آن هم از طریق باده‌خواری و لذت‌جویی دنیوی جور درمی‌آید؟ در فرهنگ ما نمونه‌ای از جمع میان الهام سروش و کسب لذات دنیوی نمی‌توان یافت تا امکان تفسیر ظاهری در اینجا میسر شود. به این ترتیب ستاره‌ای که در بیت دوم در تاریکی واقعیت شروع به سوسوزدن کرده بود، اکنون چون خورشیدی آسمان حقیقت را روشن می‌کند چنانکه عالم محسوس واقعیت در مقابل آن تاریک می‌نماید. در پرتو این خورشید، کلمات باطن خود را آشکار می‌کنند؛ ابن‌الوقت‌گرایی ظاهری و جاهلانهٔ بیتِ آغازینِ شعر، به ابن‌الوقت‌گرایی عارفانه بدل می‌شود. و تذکرِ ناپایداری عمر، دیگر برای تشویق به بهره‌گیری از لذات مادی و زمینی نیست، که برای تشویق به کوشش برای تجربهٔ وصل و قرب و اتحاد عارفانه با حق است و باده نیز همان باده‌ایست که عارف را مست و خراب می‌کند یعنی به قول امام محمد غزالی از صفات بشری تهی می‌کند تا «این صفات که آبادان است خراب شود تا آنکه ناپیداست درگوهر آدمی پدید آید و آبادان شود[۲۶]» و این خرابیِ صفاتِ بشریت که مفهوم دیگری از بیخودی و از خویش رستن است و شرط وصول به میخانهٔ عالم غیب و نیوشیدن معرفت بیواسطه از سروش عالم غیب، همان عیش عارفانه است که در یکی از آن «وقت»ها برای حافظ حاصل می‌شود، که به روی آوردن به آن و مغتنم شمردنش در بیت اول اشاره می‌کند. آشنایی عمیق با میراث عظیم فرهنگ گذشته و علم حضوری حافظ به این میراث و توغّل او در قرآن و شناخت زیبایی‌ها و استعداد تنوع‌پذیری معنایی آن، سبب می‌شود که کلمات هر بیت با تداعی بار معنوی و تاریخیش حافظ را از خویش برباید و با خود همراه کند. او که در برزخ میان حقیقت و واقعیت ایستاده است به جای آنکه کلمات را مقیّد و

---

* سورهٔ فجر، آیهٔ ۲۷ و ۲۸.

اسیر کند، باکی ندارد که اسیر افسون کلمات شود چرا که کلمات که مولود تجربه‌های انسان‌اند، خود در برزخ میان حقیقت و مجاز گرفتارند. جهانِ کلمات، جهان انسان، و تاریخ آنها تاریخ انسان‌هایی است که به آنها سخن می‌گویند. شناخت حقیقت و بار معنایی و فرهنگی و ظاهر و باطن کلمات، شناختِ حقیقت ذات و صفات، و ظاهر و باطن انسان است. حافظ از طریق خویش، راز و حقیقت کلمات را کشف می‌کند و از طریقِ کلمات راز و حقیقت خویش را. حافظ از همان مقام و موقع برزخی و یا مقام عدل انسانی به عالم و آدم و نیز به کلمات که نمایندهٔ اشیاء و میراث فرهنگی‌اند، می‌نگرد. اگر از چشم‌انداز واقعیت به کاربرد زبان روی آرد از طریق همان زبان به جهان حقیقت درمی‌آید و اگر از چشم‌انداز حقیقت به کاربرد زبان بپردازد، از طریق همان زبان رخت به عالم واقعیت می‌افکند.

در این درگیری شگفت‌انگیز حافظ با زبان که انگیزهٔ آن چنانکه باز هم توضیح خواهم داد، هم آن حادثهٔ ذهنی و هم موقع و مقام روحی حافظ در آن نقش دارد، آن که غالب است زبان است نه حافظ. به همین سبب در شعر حافظ آنچه زبان می‌گوید بسیار بیش از آن است که حافظ می‌گوید. منظورم آن است که معمولاً به پیامهایی از شعر حافظ توجه می‌کنیم که از رابطهٔ دال و مدلولی زبان و ارتباط و پیوند نحوی اجزاء کلام به‌طور عادی و طبیعی مفهوم می‌شود. اما جدا از این پیام عادی و ظاهری که خود ناشی از فعالیت ذهن شاعر براساس قواعد زبان و سنت شعر فارسی در جهت محور افقی کلام است، پیامهای متعدد دیگری نیز همراه با آن وجود دارد که ما معمولاً از آن غفلت می‌کنیم. همراه با پیامی که از رابطهٔ همنشینی کلمات در محور افقی زبان به خواننده منتقل می‌گردد و نیز پیامهای متعددی که از طریق شکل شعر، قافیه، ردیف، وزن عروضی و انواع دیگر موسیقی و بسیاری از تصویرها و صنایع بدیعی منتقل می‌شود، پیامهای دیگری نیز از طریق رابطهٔ جانشینی کلمات در نتیجهٔ انتخاب از محور عمودی زبان حاصل می‌شود که ناشی از فعالیت ذهن در گزینش کلمات برحسب امکانات دایرهٔ واژگان شاعر و آشنایی عمیق وی با بار فرهنگی و عاطفی آنهاست. پیامهای متنوع و متعددی که در اثر، با توجه به نشانه‌های غیرزبانی وجود دارد و خواننده بر حسب استعدادها و

ظرفیتهای ذهنی خود ممکن است دریابد و می‌توان آنها را در حوزهٔ نشانه‌شناسی (Semiotic/semiology) ادبیات مورد مطالعه قرار دارد، اهمیتی اگر نه بیشتر، کمتر از پیامی که از طریق زبان و رابطهٔ دال و مدلولی عادی آن حاصل می‌گردد، ندارد. پیام‌هایی که از طریق نشانه‌های زبانی در شعر حافظ به‌طور عادی و در مرتبهٔ نخست دریافت می‌گردد، نه ارزش و تازگی چندانی دارد که سبب تشخص شعر حافظ شود و نه در کل دیوان یا حتی گاهی در طول یک غزل تجانس و هماهنگی معنایی دارد که بتوان اندیشه و جهانبینی خاص و سنجیده‌ای را به منزلهٔ جهانبینی حافظ از آنها کشف کرد. تناقض و تضادی که در سطح دلالت عادی زبان در شعر حافظ وجود دارد خود از جمله نشانه‌های غیرزبانی می‌تواند تلقی شود که تلویحاً حاوی این پیام است که براساس این دلالت زبانی نمی‌توان حکم قطعی قابل قبولی دربارهٔ نظرگاههای عادی وی دربارهٔ انسان و مسایل دینی و اجتماعی و شیوهٔ زیست عملی وی صادر کرد. براساس پیامهای حاصل از این دلالتها نمی‌توان دریافت که آیا حافظ شرابخواری و لذت‌جویی و عشرت‌طلبی را تجویز می‌کند یا انکار؟ به تصوف عقیده دارد یا با آن مخالف است؟ پیرو جبر است یا اختیار؟ به جهان آخرت و جزای ثواب و معصیت براساس شریعت یقین دارد یا تردید؟ پیامی که از طریق نشانه‌های غیرزبانی به خواننده منتقل می‌شود، به هرحال ناشی از ساختار شعر حافظ چه در طول یک غزل و چه در کل دیوان است. کار و وظیفه‌ای که از این ساختار برمی‌آید از هیچیک از اجزای آن به‌طور مستقل ساخته نیست و هیچیک از این اجزاء نیز نمی‌توانند بیرون از این ساختار همان نقشی را داشته باشند که در درون این ساختار دارند. در ساختار شعر حافظ مثل هر اثر ناب ادبی و از جمله غزلیات مولوی، دلالت‌های ضمنی و به قول بارت اسطوره‌ای زبان بیش از دلالت زبانی اهمیت دارد.

در دلالت زبانی ارتباط میان دال و مدلول نشانه‌های زبانی را به‌وجود می‌آورد. نشانه، چیزی است که به چیز دیگری غیر از خود دلالت می‌کند. در دلالت زبانی نشانه به‌عنوان دال، به مدلول معینی دلالت می‌کند که برحسب قرارداد اهل زبان معین و شناخته شده است. بنابراین نشانه در زبان یک دالِ پُر است. اما در دلالت

اسطوره‌ای، آنچه که در زبان یک نشانه است یعنی حاصل مجموعهٔ ارتباطی دال و مدلول است، یک دال محض و تهی می‌گردد که دیگر به مدلول از پیش معین شده‌ای دلالت ندارد. این دال محض و تهی برحسب مفهومی که خواننده برای آن قائل می‌شود، تبدیل به یک نشانه یعنی یک دالِ پر می‌گردد که می‌تواند نقش دلالت پیدا کند. به همین سبب به قول بارت در حالیکه در زبان، با سه اصطلاح دال، مدلول، نشانه، سر و کار داریم، در اسطوره به ترتیب بجای آنها با ساخت، مفهوم، و دلالت مواجه هستیم. یعنی براساس مفهومی که ما برای ساخت انتخاب می‌کنیم، دلالت برقرار می‌گردد[۲۷]. «بنابراین در حالیکه در اولین نظم دلالت، یعنی دلالت زبانی، ارتباط میان دال با مدلول، نشانه را تولید می‌کند، در دومین نظم دلالت، یعنی دلالت اسطوره‌ای، ارتباط ساخت (یعنی نشانه در اولین نظم) با مفهوم، دلالت را ایجاد می‌کند».[۲۸] چنان‌که قبلاً هم اشاره کردیم آنچه رولان بارت می‌گوید با سه لایهٔ عبارت‌پردازی، تولید نمادین و مضمون که از قول رقیه حسن نقل کردیم شباهت دارد و هردو در نهایت به اینجا ختم می‌شود که معنی حاصل از دلالت نشانه‌ها در سطح نظام نخستین نشانه‌شناسی زبان طبیعی، خود تبدیل به نظام نشانه‌شناسی دومی برای درک مضمون یا معانی ثانوی شعر می‌گردد که از راه درک بافت موقعیت خیالین شعر حاصل می‌شود. در شعر حافظ نمی‌توان تنها دلالت زبانی را معتبر شمرد. اعتبار نهادن بر دلالت زبانی را عناصر و عوامل متعددی در بسیاری موارد، بعید، غیرممکن یا حداقل مشکوک می‌کنند. همهٔ این عناصر و عوامل حاوی پیام‌های غیرزبانی‌اند که از طریق ساختار شعر حافظ می‌تواند به خواننده منتقل گردد و وجود این عناصر و عواملِ شک برانگیز که مانع پذیرفتن پیام‌های زبانی و ارزیابی محتوای معنایی شعر حافظ و جهان‌بینی وی تنها براساس معانی ناشی از دلالت زبانی می‌گردد، خود بخشی از خصائص ساختاری شعر حافظ است.

چنانکه اشاره کردیم توجه به مقام دو بُعدی انسان که مانع جهان‌بینی یک‌سونگر و همسو و همساز درکل دیوان و در بسیاری موارد در طول یک غزل می‌شود، تنوع معانی و عدم پیوند منطقی میان مضامین ابیات یک غزل، بیان تجربه‌هایی صرفاً عارفانه و روحانی در بعضی غزل‌ها و تجربه‌هایی صرفاً زمینی و حاکی از

لذت‌جویی و عشرت‌طلبی دنیوی در غزلهای دیگر و انواع تناسب‌های لفظی و معنایی میان کلمات، از جمله چشمگیرترین عوامل ساختاری و نیز شیوه‌های برجسته‌سازی در شعر حافظ و در نتیجه مردد کردن خواننده در تشخیص اندیشه و شخصیت حافظ، و صدور احکام متضاد دربارهٔ اوست. چنانکه گفتیم، در نتیجهٔ وجود همین عناصر و عوامل است که از نظرگاه حافظ‌شناسان و محققان و نیز خوانندگان مختلف، حافظ گاهی در مقام عارفی واصل و گاهی در مقام عشرت‌جویِ دم غنیمت‌شمارِ بی‌بندوباری می‌ایستد که گویی از هیچ مسکر و منکری روگردان نیست. بنابراین چنانکه پیش از این گفتیم طبیعی است که بعضی نیز برای توجیه تناقض شخصیت وی، یا دوران عمر وی را براساس تحول روحی و فکری تقسیم کنند و هر دسته از غزل‌ها را به دوره‌ای از حیات روحی و اجتماعی وی نسبت دهند، و یا با انتخاب ابیاتی از کل دیوان سعی کنند تصویری از سیر روحی و سلوک اجتماعی وی به‌دست دهند.

اختلاف این نظرگاهها که به صحت و ترجیح هیچکدام از آنها نیز نمی‌توان تکیه کرد، ناشی از همان عوامل ساختاری است که یک عملکرد آن این است که سبب می‌شود که خواننده حافظ را از پنجرهٔ ادراک خویش ببیند و یا شعر او را چنان ببیند که می‌خواهد چنان باشد. به همین سبب است که قبلاً هم اشاره کردیم، شعر حافظ به سبب ساختار خاص خود خواننده را می‌خواند بیشتر از آنکه خواننده شعر او را بخواند. از همین روی به نظر من با توجه به معنی حاصل از سطح نخستین دلالت عادی زبان نه تنها نمی‌توان علی‌رغم آنهمه سخن گفتن از می و معشوق، به شرابخواری و لذت‌جویی حافظ یا طعم گناه چشیدن او حکم کرد، بلکه به دلایل دیگر، چنانکه قبلاً هم اشاره کردیم، می‌توان گفت حافظ برخلاف ملامت‌گرایی ادبی و آنچه در شعرش می‌نماید، می‌بایست در زندگی عملی و سلوک اجتماعی در میان مردم، انسانی متدین، خوشنام، و مواظب امور شرعی بوده باشد. چون تنها در چنین وضع و حالتی می‌توانسته است در عین بدگویی و طعن و انتقاد از شیخ و صوفی و زاهد و قاضی و محتسب، از شرّ زحمت قدرتمداران عصر، و احیاناً خیل پیروان و هواداران پاک‌دین اما ظاهراندیش و ساده‌دلشان در امان بماند. بخصوص

که بنا بر شواهد موجود سخن او را هم آن مایه از عذوبت بوده است که در حیات خود وی بسرعت در میان مردم منتشر شود و هم آن مایه از شک در کار دین و داور، که مستمسکی به‌دست بدخواهان بدهد[۲۹]. به هرحال این تضاد در فکر و گفتار انعکاس حیات روحی و ذهنی حافظ است نه انعکاس رفتار و سیر و سلوک اجتماعی او. از این نظرگاه نیز به این نتیجه می‌رسیم که تضاد و تناقض در شعر او از تناقض هستی انسان و ملازمات مترتب بر آن مایه می‌گیرد در مقام موجودی میان فرشته و انسان، و نیز حساسیت و دل‌مشغولی حافظ نسبت به این مقام خطیر که هم انگیزهٔ درد و ذلت است و هم مایهٔ ارج و عزت.

در حادثه‌ای که در ذهن حافظ در هنگام سرودن شعر برپا می‌شود مفاهیم و عناصرِ هر دو جنبهٔ وجودی انسان در هم می‌آمیزد و هرکدام مفاهیم و عناصر مشابه و ملائم خود را همراه می‌آورد و تصویر این حادثه چنانکه گفتیم نمی‌تواند یک بعدی و تک جهتی باشد بنابراین، این عامل ساختاری و مؤثر در ایجاد بافت موقعیتی نتیجهٔ تصمیم آگاهانهٔ حافظ نیست نتیجهٔ موضع و موقعیت روحی و وجودی اوست. چنانکه عدم توالی منطقی و معنایی در میان ابیات یک غزل و گسستگی و پریشانی ظاهر آن نیز ناشی از همین امر است. در حادثه‌ای که در ذهن شاعر برانگیخته می‌شود، نه وحدت معنایی و موضوعی می‌تواند وجود داشته باشد و نه اجزاء و عناصر حادثه می‌تواند در خط زمان ظهور و حضور پیدا کند. این وقایع عالم خارج است که در خط زمان اتفاق می‌افتد و به گونه‌ای با یکدیگر ربط و پیوند دارد که هر حادثه‌ای بعد از حادثهٔ قبل و پیش از حادثهٔ بعد ظاهر می‌گردد و چه بسا هر حادثه‌ای تا حدی معلول حادثهٔ قبل و علت حادثهٔ بعد است. حوادث عالم خارج را حتی اگر نویسنده یا شاعری در طرح و ساختی بیان کند که رعایت ترتیب و توالی زمانی آن به سبب ملاحظات هنری رعایت نشده باشد، خواننده خود می‌تواند بعد از خواندن اثر و یا در خلال خواندن آن، نظم زمانی حوادث را دریابد. چون آنچه در عین اتفاق می‌افتد مثل زبان مجموعه‌ای از پاره‌های گفتار است که با تقدم و تأخر هر پاره نسبت به پارهٔ دیگر ملازم است. اما بر حضور و ظهور معانی و یادها و خاطره‌ها که حادثه‌ای را در ذهن به وجود می‌آورند هیچ آداب و

ترتیب زمانی و سنجیده‌ای حاکم نیست.

زمان در حادثهٔ برانگیخته در ذهن گردشی دوری، آزاد و تاریخ‌گریز دارد. در حوادث ذهنی، زمان مثل خود حوادث خصلتی اساطیری و رؤیایی دارد و نقشی در ترتیب منطقی بخشیدن به اجزاء حادثه و نظم دادن به آنها برحسب تقدم و تأخر زمانی ندارد. به همین سبب تصویر یک حادثهٔ ذهنی با اجزاء و عناصر متعدد معنایی، خواه بصورت شعر و خواه بصورت داستان، عاری از نظم و توالی و پیوند معنایی در کل اثر و چه بسا مفهومی محصل در پاره‌های اثر خواهد بود. بنابراین می‌توان سخن سارتر را دربارهٔ تفاوت نثر و نظم در این چشم‌انداز پذیرفتنی دانست که می‌گوید «شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به استعمال زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آن را چون «وسیله» به کار برند. و چون در زبان و از طریق زبان‌به‌عنوان نوعی ابزار است که جستجوی حقیقت صورت می‌گیرد پس نباید چنین انگاشت که منظور شاعران تمیز حقیقت یا تبیین آن است».[۳۰] زیرا تمییز و تبیین حقیقت مستلزم اندیشه‌ای از پیش معلوم دربارهٔ یک موضوع معین و سپس توضیح و توصیف آن از طریق زبان به گونه‌ایست که همگان معنی و مفهوم واحدی از آن دریابند. معنی اندیشی اغلب شاعران کلاسیک فارسی چنانکه پیش از این هم اشاره کردیم ناشی از آن است که آنان حتی در صورت درگیری با یک حادثهٔ ذهنی، جزئی معنی‌دار و قابل بیان و انتقال از طریق زبان عادی را از کل حادثه منتزع می‌کنند و در جامهٔ آرایه‌های شعری سنتی ارائه می‌دهند.

در بسیاری موارد چنانکه در مدایح درباری و بسیاری از مثنویهای تعلیمی، اصولاً حادثه‌ای ذهنی مقدم بر معنی وجود ندارد. گاهی هم که معنی معلوم خود سبب‌ساز حادثه می‌شود، چون مقصود اصلی بیان معنی است شاعر می‌کوشد خود را از حادثه برکنار دارد. شاید تنها مولوی را در سرودن مثنوی بتوان مستثنی کرد که خود را گاهی به حادثهٔ ناشی از معنی می‌سپارد و لحظه‌هایی معنی‌اندیشی را از یاد می‌برد. حادثهٔ ذهنی که ممکن است تحت تأثیر حالتی عاطفی در بعضی احوال در ذهن بسیاری از شاعران کلاسیک پدید آید، معمولاً بیش از یک انگیزه و محرک برای بیان مضمون و موضوعی که دربارهٔ آن می‌اندیشند و یا از پیش

اندیشنده‌اند نیست. شعر آنان به همین سبب با اعماق حیات روحی آنان و در نتیجه با اعماق حیات روحی انسان و ضمیر ناخودآگاه قومی پیوند ندارد. شعر آنان در واقع شعر معنی‌دار یا تک‌معنایی است و به تبیین و تمییز حقیقتی می‌پردازد که یا به اقتضای زمان و موقع و مقام اجتماعی خود به باورداشت آن تظاهر می‌کنند و یا به آن اعتقاد دارند، یا آن را تخیل می‌کنند.

شعر حافظ در مقایسه با شعر دیگر شعرای قدیم، شعر تک‌معنایی نیست چون نه به‌ظاهر وحدت معنایی میان ابیات آن برقرار است و نه در بسیاری موارد می‌توان نوعی توالی منطقی میان ابیات برقرار کرد که شعر بتواند جهت خاصی را در بیان و تبیین یک حقیقت، بظاهر و در سطح دلالت عادی کلمات دنبال کند. گویی حافظ با تأملی که در قرآن کریم به منزلهٔ یک اثر هنری به کمال داشته است، بیشتر در پی پدید آوردن متشابهات در شعر است که معنی ظاهری حاصل از دلالت عادی زبان آن خود سبب وسوسهٔ ذهن در وجود معنایی در باطن و ماورای ظاهر می‌گردد. طرحها و ترفندهایی که به ایجاد چنین وسوسه‌ای کمک می‌کنند و در نهایت ناشی از عقیدهٔ حافظ به مقام برزخی انسان و تأمل و توجه وی به حادثهٔ ذهنی است، متنوع و گوناگون است. گاهی وجود چند بیت که در میان ابیات از نظر معنایی ناسازگار می‌نماید، گاهی شروع عجیب یک غزل، گاهی تغییر بی‌نشانه و قرینهٔ «من» شاعر و مخاطبان که شخصیت آنان ایجاب می‌کند به گونه‌ای دیگر با آنان سخن گفت و این تغییر سخن به اقتضای تغییر مخاطبان شخصیت متکلم را نیز تغییر می‌دهد، گاهی غیر عادی بودن حادثه یا واقعه‌ای که در شعر طرح شده است از نظر زمانی و مکانی، گاهی ترتیب همنشینی کلمات در زنجیره‌ای که حقیقی بودن یا مجازی بودن آنها را مشکوک می‌کند، و گاهی مجموعه‌ای از استعاره‌های بدون قرینه و یا رمزگونگی مجموع کلمات که بدون اشاره به معنایی تنها به حادثه‌ای اشاره یا تصویری از یک واقعه می‌دهد، و امکان رمزگشایی و تفسیر تمثیلی را از چند نظرگاه ممکن می‌سازد، و صورتها و گونه‌های دیگر سبب می‌شود که خواننده به معنی حاصل از ظاهر سخن قانع نگردد و معانی و تفسیرهای دیگر را به اقتضای ذهن و حال و وقت خویش از نظر بگذراند. در تفسیر بیتی که پیش از این متذکر

شدیم کم و بیش نشان دادیم که چگونه کلمات و معانی آنها و ساخت و بافت زبانی خواننده را به ورای معنی ظاهری هدایت می‌کند و وی را گرفتار تجربهٔ یک حادثهٔ روحی خاص می‌سازد.

حالا برای مثال به یک غزل نگاه می‌کنیم تا باز هم مدعا اندکی روشنتر شود.

۱	**دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند**	**گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند**
۲	**ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت**	**با من راه نشین بادهٔ مستانه زدند**
۳	**آسمان بار امانت نتوانست کشید**	**قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند**
۴	**جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه**	**چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند**
۵	**شکر آن را که میان من و او صلح افتاد**	**حوریان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند***
۶	**آتش آن نیست‌که برشعلهٔ او خندد شمع**	**آتش آن است که در خرمن پروانه زدند**
۷	**کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب**	**تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند**

چنانکه دیده می‌شود،با همان اولین بیت وسوسهٔ بی‌اعتبار بودن معنی ظاهری یا وجود معنی و منظور دیگری نهفته در آن سوی معنی ظاهری در خواننده پیدا می‌شود. علت، بیان واقعه‌ایست که در عالم خارج و در قیاس با تجارب معمول و مشترک ما همآهنگی و مناسبت ندارد و بی‌مصداق است. دیدن ملایک، درِ میخانه زدن آنها به قصد ورود، سرشتن گل آدم به وسیلهٔ آنان همه از جملهٔ تجربه‌های بیگانه و غیرممکن است. عبارت «به پیمانه زدن» خود از مبهماتی بوده است که یا به‌گونه‌های مختلف معنی شده است و یا مفسران و شارحان حافظ، بیت را به‌طور کلی معنی کرده‌اند و خود را مقید به توضیح آن نکرده‌اند. طبیعی است عدم دقت در توضیح یا عدم توضیح می‌تواند معنی ظاهری را مختل و به تبع آن معنی ممکن باطنی را نیز بی‌اعتبار کند. به هرحال عبارت «به پیمانه زدند»، به اعتبار فعل متعدی «زدن» یک فاعل دارد و یک مفعول. تنها فاعل ممکن با توجه به ساخت نحوی کلام، «ملایک» است و تنها مفعول ممکن، «گِل آدم». «گل را به پیمانه زدن» عبارتی

---

* این بیت از حافظ خانلری نقل شده است. در حافظ قزوینی چنین است:

● شکر **ایزد** که میان من و او صلح افتاد — **صوفیان** رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند

در حافظ سایه، مصراع اول شبیه خانلری و مصراع دوم شبیه قزوینی است.

است متناظر و متشابه با «گل را به قالب زدن». معنی عبارت دوم: «گل را بصورت قالب درآوردن» است که برحسب شکل قالب ممکن است بصورت خِشت درآید، یا صورتی دیگر. بنابراین عبارت اول نیز به معنی «گل را بصورت پیمانه درآوردن» است. خود این معنی هم‌کنار معانی دیگر بیت عجیب است. حاصل بیت این است که: دیشب دیدم که ملائکه در میخانه را زدند (و وقتی در به روی آنها باز شد و وارد شدند) در آنجا گل آدم را خمیر کردند و از آن پیمانهٔ شراب ساختند. پیداست که دیدن چنین اتفاقی با چشم سر و در عالم بیداری ممکن نیست. این که حافظ نمی‌گوید «در رؤیا دیدم» یا «در طی یک واقعهٔ صوفیانه و با حس غیبی دیدم» خود یکی از سنت‌شکنی‌های اوست که اگر چه در کتابهای عرفانی هم شعر و هم بخصوص نثر نمونه‌های متعدد دارد، اما در شعر غیرعارفانه چنین رسمی خیلی متداول نیست و معمولاً به رؤیا بودن آن یا به صراحت و یا با «یاء» بیان خواب اشاره می‌شود. خود حافظ نیز به رؤیای خود به همین نحو اشاره می‌کند:

دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی — کز عکس روی او شب هجران سرآمدی

اما در مواردی حافظ غزلیاتی را با بیان مشاهدهٔ یک واقعهٔ روحانی ـ خواه حقیقی و خواه تخیلی ـ شروع می‌کند بی‌آنکه هیچ اشاره‌ای به اینکه یک واقعهٔ روحانی را در عالم مشاهده و مکاشفه نقل می‌کند، در میان آورد. در همهٔ موارد واقعه با تجربه‌های عادی و ممکن در حالت بیداری یا آگاهی عادی بیگانه است و آنها را باید در شمار وقایع خلوت یا تجربه‌های روحانی حافظ بپنداریم که در فرصت مناسب دربارهٔ آنها سخن خواهیم گفت[۳۱].

در غزلی که نقل کردیم بصورت ظاهر پیوند منطقی را تنها می‌توان در دو بیت اول برحسب ظاهر شعر دریافت. بقیهٔ بیت‌ها بظاهر ارتباطی با هم ندارند. اما پیداست که نمی‌توان بیت‌های دیگر را با این واقعه بی‌ارتباط دانست چون در این‌صورت نقل آن واقعه بیش از حد غیر موجه می‌نماید. «بادهٔ مستانه زدند» در بیت دوم نیز عبارتی است متناظر با عباراتی مانند «جنگ مردانه کردن»، «رفتار عاقلانه کردن» و مانند آنها، و بنابراین به معنی «مانند مستان شراب نوشیدن» است همانطور که عبارات نظیر آن به معنی «مانند عاقلان رفتار کردن» و «مانند مردان

جنگیدن» است. بنابراین حاصل معنی دو بیت اول آن است که دیشب (در واقعه) دیدم که فرشتگان به میخانه وارد شدند. در آنجا گل آدم را خمیر کردند و از آن پیمانه ساختند و بعد این فرشتگان عالم ملکوت با منِ خاکیِ فقیر (راه‌نشین) یا گدایِ خاکی، مانند مستان به باده‌نوشی پرداختند. اینکه فرشتگان از گل آدم پیمانه می‌سازند تصور مقایسه‌ای را میان آدم به منزلهٔ مظهر و صورت ازلی انسان و پیمانه به ذهن می‌آورد. جسم پیمانه مثل جسم آدم از گل است و بادهٔ درون پیمانه مثل روح یا نفخهٔ الهی در انسان یا آدم است.

این تصویر یادآور رباعی مشهور خیام است که در آن پیمانه یا جام رمز انسان است:

جامی است که عقل آفرین می‌زندش — صد بوسه ز مهر برجبین می‌زندش
این کوزه گر دهر چنین جام لطیف — می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش[۳۲]

مولوی نیز بارها خُنب و شراب و یا جام و شراب را تصویر و تجسمی از جسم و جان تخیل کرده است*.[۳۳]

در این شعر نیز «منِ» شعر یا حافظ که متکلم است با حضرت آدم در هم می‌آمیزد. «من»، حضرت آدم و «آدم»، «من» می‌شود. وقتی حافظ می‌گوید: فرشتگان با منِ راه‌نشین باده نوشیدند، این «منِ راه‌نشین» هم می‌تواند حافظ باشد که بینندهٔ واقعه است و هم می‌تواند آدم، یا به‌طورکلی انسان، و یا پیمانه باشد که تمثیل تجسمیِ انسان در نظرگاه حافظ است. در اینصورت فرشتگان گل آدم را بصورت پیمانه در می‌آورند و با آن پیمانه (= من خاک‌نشین، آدم خاکی) باده می‌نوشند. باده نوشیدن فرشتگان با این پیمانه باده نوشیدن آنان با (= همراه) آدم

---

* مولوی علاوه بر آن‌که ترکیب تشبیهی «شراب روح» را به کار برده است به‌طور صریح به این تشبیه اشاره کرده است:

● طرفه که چون خنب تنم بشکند — یابد این باده قوامی دگر.
● هله خاموش برو جانب ساقی وجود — که میِ پاک ویت داد در این جام وجود.

در **فیه مافیه** نیز می‌گوید: «صورت این خلقان چون جام‌هاست و این علم‌ها و هنرها و دانش‌ها، نقش‌های جام است. نمی‌بینی که چون جام شکسته می‌شود، آن نقش‌ها نمی‌ماند؟ پس کار آن شراب دارد که در جام قالب‌هاست».

است. در واقع تجسم آدم بصورت پیمانه به وسیلهٔ عمل فرشتگان از زمینهٔ تصویراندیشیِ باده زدن فرشتگان با آدم مایه گرفته است و سبب‌ساز حضور این موضوع در ذهن حافظ نیز هم اشارهٔ قرآن به نفخهٔ الهی در وجود آدم است و هم حدیثی که براساس آن خدا انسان را بصورت خود ساخته است: **خَلَقَ آدمَ عَلی صورتِه**[۳۴]. فرشتگان در وجود آدم، خدا را می‌بینند به همین سبب به او سجده می‌کنند اما ابلیس گل را می‌بیند و از سجده خودداری می‌کند*[۳۵]. باده زدن فرشتگان با آدم یا با «پیمانهٔ آدم» (اضافهٔ تشبیهی) کنایه از مستی آنان از دیدار حق در وجود آدم، یا همشأن شمردن مقام آدم با خویش است. در رسالهٔ **مؤنس العشاق** سهروردی، اولین صادر از حق، عقل است و از این عقل حُسن و عشق و حزن در وجود می‌آید. در مقایسه با کیفیت تکوین جهان و مراتب مختلف هستی در فلسفهٔ مشایی، این «حسن» در واقع بجای عقل دوم و نتیجهٔ علم یا تعقل عقل اول دربارهٔ واجب‌الوجود است. از تبسم همین حسن که در واقع جلوهٔ جمال الهی بصورت ملک مقرب است، چندین هزار ملک مقرب در وجود می‌آیند و وقتی خداوند آدم را می‌آفریند، حسن بر شهرستان وجود آدم تکیه می‌زند و فرشتگان که چنین می‌بینند جملگی در سجده می‌افتند و زمین بوسه می‌دهند[۳۶]. بنابراین باده پیمایی فرشتگان با آدم کنایه از عیش و عشرت و مستی آنان در نتیجهٔ دیدار حسن الهی و یا چهرهٔ حق در وجود آدم است و این تلویحاً دلالت بر شرف مقام و مرتبهٔ انسان دارد. در بیت بعد «منِ» فردی حافظ به «منِ» جمعی انسان تبدیل می‌شود و با حضرت آدم یکی می‌گردد. و علت شرف مقام و مرتبهٔ انسان ذکر می‌شود. شرف انسان که حتی فرشتگان نیز با او باده‌نوشی می‌کنند و یا از دیدار چهرهٔ حق در او مست

---

* مولوی می‌گوید:

● گنجِ آدم چون به ویران بُد دفین — گشت طینش چشم بند آن لعین.
● ز آدمی که بود بی‌مثل و ندید — دیدهٔ ابلیس جز طینی ندید.

و عطار می‌گوید:

● گنج خود در قعر جان مست برد — تا کسی آنجا نیابد دست‌برد
لیک چون ابلیس بوی جان نیافت — برد دست و دست‌برد آن نیافت.

برهان‌الدین محقق می‌نویسد: «شیطان از آن سرنگون شد که گفت: تو اینی، تو آدمی، تو همین ظاهری.»

می‌شوند و در مقابل او سجده می‌کنند، به دلیل قبول بار امانت است که آسمان و کوه و زمین و در واقع همهٔ موجودات از قبول آن سرباز می‌زنند. اما انسان ظلوم و جهول یا دیوانه، آن را می‌پذیرد. بار امانت الهی را چه عشق و چه معرفت تعبیر کنیم، در هر حال اصل و اساس آن، همان نفخهٔ الهی است. بنابراین رؤیا یا واقعهٔ دیدار فرشتگان در میخانه، حافظ را باز مثل موارد بسیار دیگر به ماجرای خلقت و حقیقت و معمای هستی انسان در چشم‌انداز قرآن می‌کشاند. در بیت بعد صحبت از جنگ هفتاد و دو ملت است و حقیقت ندیدن و به افسانه پرداختن آنان. در حقیقت جنگ آنان ناشی از ندیدن حقیقتی است که حافظ در طی یک واقعه یا رؤیا می‌بیند و یا به او می‌نمایند. ابیاتی که بعد از بیان این واقعه یا رؤیا می‌آید نشان می‌دهد که او تأویلی و تعبیری از این واقعه و رؤیا دریافته است، که براساس آن شعر ادامه یافته است. این تأویل و تعبیر که خواننده هم می‌تواند آن را با توجه به ابیات دیگر دریابد چنین است: منظور از «جام» قالب انسان است. منظور از «باده» که در جام می‌ریزند و می‌نوشند، نفخه یا دم الهی در قالب انسان است. اینکه «جام قالب» انسان یا آدم را فرشتگان خمیر می‌کنند، یادآور حدیثِ **خَمَّرتُ طینَةَ آدمَ بِیَدَیَّ اَرْبِعینَ صَباحاً** است[۳۷]. در این حدیث منظور از «دست خدا»، قدرت خداست که از طریق فرشتگان اعمال می‌شود. سهروردی، عقول و نفوس فلکی را که در فلسفهٔ مشایی به منزلهٔ فرشتگانند، دستهای خدا تأویل می‌کند: **فالمدبّرات اَمراً*** یعنی جوهر مفارق که مدبّر و متصرف‌اند در اجسام و آن عقول و نفوس فعالند چنانکه در تنزیل آمد که **و السماء بنیناها بأیدٍ****، آیتی دیگر **انّا خَلَقنا لَهُم مِمّا عَمِلت ایدینا انعاماً***** پس حق تعالی را دستها جواهر روحانی‌اند نه جواهر جسمانی».[۳۸] بنابراین سرشتن گل آدم و به قالب پیمانه درآوردن آن به وسیلهٔ فرشتگان در طی یک رؤیا و واقعه می‌تواند با توجه به تداعیهایی از این دست در ذهن حافظ تأویل به ماجرای خلقت آدم آن گونه که در قرآن کریم و تفاسیر و آثار عرفانی از جمله **مرصادالعباد** آمده است

---

* سورهٔ نازعات، آیهٔ ۵

** سورهٔ الذاریات (۵۱)، آیهٔ ۴۷

*** سورهٔ یس (۳۶) آیهٔ ۷۱

بشود و مضامین و فرهنگمایه‌های گسترده‌ای را در ذهن حافظ حضور بخشد. اینکه اندیشه دربارهٔ این مضامین و مایه‌های فرهنگی مقدمهٔ تشکل چنان تصویر رؤیاگونه‌ای شده است، یا آن رؤیا و واقعه مقدم بر حضور این مضامین و مایه‌ها بوده است، چندان تغییری در اصل مطلب به وجود نمی‌آورد، اما ساختار شعر حافظ به گونه‌ای آغاز شده است که از تقدم واقعه و رؤیا و انگیزهٔ اندیشه‌های بعدی شدن آن در نتیجهٔ تأثر و تأمل حافظ دربارهٔ آن حکایت می‌کند. دقیقاً در نتیجهٔ چنین برخوردی با شعر است که می‌توان با حفظ معنی ظاهر به‌عنوان حکایت یک رؤیا یا واقعهٔ صوفیانه، به تأویل یا تفسیر باطنی آن نیز پرداخت وگرنه دو بیت یا حداقل بیت اول آن هیچ معنایی نخواهد داشت. اینکه حافظ می‌گوید فرشتگان در میخانه را زدند و توسعاً یعنی به میخانه روی آوردند یا به میخانه وارد شدند، حاکی از آن است که حافظ خود در میخانه بوده است که این واقعه یا رؤیا را تجربه کرده است. چون در همانجاست که ملایک بعد از پیمانه ساختن با گل آدم، با او بادهٔ مستانه می‌زنند و این ضمن آنکه از چشم‌انداز مضامین عرفانی می‌تواند اشاره به این باشد که لازمهٔ تجربه‌ای عرفانی از این دست، سُکر معنوی و تعطیل حواس ظاهر و محو عقل است، تلویحاً حاوی این پیام نیز هست که لازمهٔ تجربهٔ روحانی حتماً تدین هم که آنهمه زاهدان و صوفیان متظاهر و ریاکار عصر برای فریب خلق بدان تمسک می‌جویند نیست بلکه دل صافی و عاری از صفات ذمیمه بخصوص زدوده از ریا و تظاهر است. بنابراین اگر چه فعالیت ذهن برای تأویل این رؤیاواره، «میخانهٔ عالم غیب» و «میخانهٔ عشق» را هم در ذهن حاضر می‌کند، هیچ لزومی ندارد که بی‌هیچ مقدمه‌ای چنین تأویلهایی از میخانه به‌دست دهیم. اینکه حافظ در بیت قبل از تخلص به عشق فطری انسان اشاره می‌کند و نیز در بیت زیر، «میخانهٔ عشق» را در همنشینی با مضمون مخمرکردن سرشت آدم و در خطاب با فرشته به کار می‌برد، البته می‌تواند جزئی از حادثه‌ای باشد که با خواندن شعر حافظ در ذهن خواننده حضور می‌یابد، اما کیفیت بیانی بیتی که نقل می‌کنیم و موضع و موقع ایراد آن به کلی با بیت اول غزل مورد بحث متفاوت است و لزومی ندارد که به استناد آن «میخانه» را در غزل مورد بحث تأویل به عشق کنیم. چون چنین تأویلی برای فهم

تأویلی رؤیاوارهٔ بیت اول غزل منظور نظر نه لازم است و نه مشکل‌گشا گرچه حضور مفهوم عشق با این تداعی می‌تواند راهنمای تفسیر ابیات بعدی باشد.

بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح‌گوی   کاندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند

به هرحال تأویل رؤیا یا واقعهٔ دیدار شراب نفخه یا روح الهی در پیمانهٔ قالب انسان سبب می‌شود که حافظ دریابد که جنگ هفتادودوملت ناشی از جهل به حقیقتی است که او در یک تجربهٔ روحانی می‌بیند یا به او می‌نمایند. اگر همگان به این حقیقت می‌رسیدند که انسان آینهٔ جمال الهی است و فرشتگان تصویر خدا را در انسان می‌بینند، اینهمه جنگ و جدال را برای اختلاف در فروع کنار می‌گذاشتند. این همان سرّی است که بقول نجم رازی خواجه علیه السلام از آن خبر می‌دهد: «إنّ اللّهَ خَلَقَ آدمَ فتجلّی فیه[۳۹]» حقیقت انسان پرتوی از نور الهی یا نفخه‌ای از روح خداست. این نور یا روحِ اسیر خواهان پیوستن به اصل خویش است. انسان عاشق و حق معشوق است. بقول نجم کبری: «مراد الله است و مرید نوری از او».[۴۰] حقیقت این است و مقصود رسیدن عاشق به معشوق و مرید به مراد. پس جنگ بر سر ملت و مذهب جز جنگی بیهوده و ناشی از جهل نیست. بنابراین در اینجا هفتادودوملت اشاره به حدیثی که براساس آن جز یک فرقه سایر فرق گمراه خوانده شده‌اند، نیست[۴۱]. بلکه عددیست که در اینجا همهٔ فرق را در برمی‌گیرد. همهٔ آنان اصل و جوهر حقیقت را فرو نهاده‌اند.

همانطورکه ابلیس حقیقت آدم، یعنی نفخه و نور الهی را در وجود آدم ندید و به همین سبب براساس قیاس عقل ظاهربین از فرمان حق تمرد کرد و به چون و چرا پرداخت*[۴۲]، جنگ هفتادودوملت نیز نتیجهٔ قیاسهای عقلی و ایراد حجتهای ناموجه بر سر مسایل‌فرعی است. زیرا آنان هم مثل ابلیس حقیقت الهی را در ماهیت هستی انسان نمی‌بینند. جنگ و جدال آنان بر سر برتری و بحق بودن عقاید

---

* مثنوی مولوی، دفتر چهارم، ابیات ۱۲۸۹ به بعد:

از پدر آموز ای روشن جبین   ربّنا گفت و ظلمنا پیش از این...
باز آن ابلیس بحث آغاز کرد   که بُدم من سرخ رو کردیم زرد...
همچو آن ابلیس و ذرّیات او   با خدا در جنگ و اندر گفت‌وگو...

خود و فرو هشتن و فراموش کردن عشق آدم به حق در واقع میراث ابلیس است. آدم با خدا جنگ و نزاعی نداشت. عشق مجالی برای اعتراض و اختلاف و اثبات هستی خویش در برابر معشوق باقی نمی‌گذارد. آدم وقتی هم به گناه خوردن از میوهٔ ممنوعه از بهشت رانده می‌شود، اگر چه عقلاً گناه نافرمانی را حداقل از همان دیدگاه عین‌القضات و دیگران می‌تواند به گردن نگیرد، اما عشق او را وامی‌دارد که در کمال تسلیم و ادب گناه را خود قبول کند و به توبه روی آورد و خدا هم سرانجام توبهٔ او را می‌پذیرد. آدم گناه می‌کند و توبه می‌کند و خدا هم توبهٔ او را می‌پذیرد. گناه و نافرمانی آدم اقتضای دو بُعدی بودن هستی اوست که خدا وی را بدان صفت آفریده است. بخشش خداوند هم اقتضای کرم و صفات جمال اوست. در «یُحِبُّهم و یُحبّونه» جای اختلاف نیست. محبان خدا «بر مذهب و ملت خدا باشند؛ نه بر مذهب و ملت شافعی و ابوحنیفه و غیرهما» و آن که بر مذهب و ملت خدا باشد عیب‌گیری و خطا بر دیگران را روا نمی‌داند:[۴۳]

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست   معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست؟[*]

با توجه به آنچه گفتیم می‌توان نتیجه گرفت که حافظ در آغاز به یک واقعه و رؤیا اشاره می‌کند که عناصر سازندهٔ آن به گونه‌ایست که معنی باطنی آن از طریق تأویل یا تعبیر هم حاوی کیفیت آفرینش آدم است و هم به شرف قدر او اشاره دارد. ماجرای نافرمانی ابلیس و چون و چرای وی با خدا و لعنت ابدی خدا بر ابلیس و گناه آدم و به گردن گرفتن گناه و خودداری کردن از اعتراض و چون و چرا، و از طریق ادب رفتن و توبه کردن و بخشوده شدن از جانب خدا، از جمله تداعی‌هایی است که پیرامون ماجرای کیفیت آفرینش گرد می‌آید. تفسیر و تأویل‌های گوناگونی که در اطراف داستان آدم در فرهنگ اسلامی ما وجود دارد، از جمله تداعی‌های دیگری است که در حادثهٔ ذهنی حافظ وارد می‌شود. در پرتو این ماجرا و تداعی‌های حاصل از آن حافظ به این حقیقت می‌رسد که جنگ و اختلاف مذهب‌ها و ملت‌ها بیهوده و ناشی از جهل آنان به حقیقت هستی انسان و ارتباط و پیوند او با خداست. حافظ که

---

* نگاه کنید به شرح این بیت در بخش اول ذیل عنوان: پیر مغان و پیر عطار.

به حقیقت معرفت دارد نه با خدا و نه با خلق خدا اختلافی ندارد. «منِ» حافظ به نمایندگی از «منِ» کل انسانها با حضرت آدم که مظهر انسان است یکی است. باده زدن آنان با آدم، باده زدن آنان با حافظ است و صلح و آشتی آدم با خدا، آشتی حافظ با معشوق است:

شکر آن را که میان من و او صلح افتاد   حوریان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند*

فرشتگان آنگاه که آدم را می‌نگرند، از جمال او که پرتو جمال الهی است مست می‌شوند و بر او سجده می‌کنند: «و فرمان آمد ملائکه را که شما همه سوی تخت آدم روید و آدم را سجود کنید. فرشتگان آمدند و در آدم نگریستند همه مست آن جمال گشتند... جمالی دیدند بی‌نهایت، تاج «خلق‌الله علی صورته» بر سر و حلّهٔ «و نفخت فیه من روحی» در بر، طراز عنایت «یحبهم و یحبونه» بر آستین عصمت».[۴۴] این باده زدن فرشتگان با آدم وقتی که آدم نافرمانی می‌کند، به ملامت منجر می‌شود: «و خبر در بهشت افتاد که آدم فرمان حق را خلاف کرد و گندم بخورد، هر چه در بهشت کسی بودند به ملامت آدم آمدند[۴۵]» و چون آدم توبه می‌کند و خداوند توّاب توبهٔ او را می‌پذیرد، زیرا که «توّاب اوست که باز پذیرد بازآیندگان را و نیکو نیوشد عذرخواهان را و بنوازد صلح‌جویان را[۴۶]»، حوریان و بهشتیان این بار بشکرانهٔ این آشتی ساغر شکرانه می‌زنند. صلح میان آدم و حق یا میان عاشق و معشوق، همان صلح میان حافظ و «او» است.

در پرتو درک چنین ارتباط عاشقانه‌ای میان انسان و خداست که اختلاف ادیان و جنگ هفتادودوملت از میان برمی‌خیزد. نیز در پرتو چنین احساس و دل‌آگاهی است که ریا و تظاهر از دل رخت می‌بندد. آن کس که عاشق است، جز معشوق به کسی و چیزی نمی‌اندیشد. صوفی و شیخ زاهدی که حافظ از آنان انتقاد می‌کند، عاشق نیستند تا تنها به معشوق بیندیشند لاجرم آنان هم در اندیشهٔ خوشنامی در پیش خلق و در این جهان‌اند و هم در اندیشهٔ برخورداری از نعمات بهشت موعود و آن‌جهانی‌اند. به همین سبب در این جهان، در پوستین خلق می‌افتند تا اگر نه بظاهر،

* نگاه کنید به یادداشت مربوط به این بیت در صفحهٔ ۲۳۹.

پنهانی از لذات این جهانی بیشتر بهره گیرند و عبادت خالی از خلوصشان نیز هدفی جز برخورداری از نعمات آن جهانی ندارد:

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند — **چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند**
مشکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس — **توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند**
گوئیا باور نمی‌دارند روز داوری — **کاین همه قلب و دغل در کار داور می‌کنند**
یارب این نو دولتان را با خر خودشان نشان — **کاین همه ناز از غلام ترک و استر می‌کنند**
بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح گوی — **کاندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند**
حسن بی‌پایان او چندانکه عاشق می‌کشد — **زمره‌ای دیگر به عشق از غیب سر بر می‌کنند**
ای گدای خانقه برجه که در دیر مغان — **می‌دهند آبی و دلها را توانگر می‌کنند**
خانه خالی کن دلا تا منزل سلطان شود — **کاین هوسناکان دل و جان جای لشکر می‌کنند***

چنانکه دیده می‌شود مضمون رؤیا یا واقعهٔ غزل قبل در ابیات مرکزی این غزل نشسته است. قبل از آن ابیاتی در نقد شریعتمداران متظاهر آمده است و بعد از آن ابیاتی در مضمون حسن بی‌پایان دوست و عشق که تداوم خلقت و عاشقان است، و دعوت ازگدای خانقاه تا به میخانه بیاید و به باده دل را توانگر کند و در مستی غم و اندیشهٔ هستی و تعلقات را از دل بزداید تا خانهٔ دل لایق نزول سلطان و معشوق شود. چرا که تا وقتی که خانهٔ دل جای لشکر سلطان یعنی همهٔ آرزوها و هوسها و تعلقات دنیوی و اخلاق ذمیمهٔ ناشی از آنهاست، سلطان یا معشوق یا حق در آن فرود نمی‌آید و متجلی نمی‌شود. این مضمون که به صورتهای گوناگون در آثار متصوفه آمده است[۴۷] دلالت بر عشق حقیقی دارد که تمام هستی عاشق را طلب می‌کند. «دریغا وَالذین آمنوا اَشدُّ حُبّاً لِلّه محکهای بسیار با خود دارد. علامت محبت آن باشد که محبوبات دیگر در بازد و همهٔ محبتها را ترک کند و محبت خدا را

---

* غزل از حافظ خانلری نقل شده است که در ترتیب ابیات مانند حافظ سایه است. جز آنکه در حافظ سایه بعد از بیت سوم، این بیت را اضافه دارد:

بندهٔ پیر خراباتم که درویشان او — گنج را از بی‌نیازی خاک بر سر می‌کنند.

در حافظ خانلری این بیت پس از بیت سوم آمده است. در حافظ قزوینی هم ترتیب ابیات متفاوت است و هم گذشته از بیت فوق، بیت «خانه خالی کن...» را هم ندارد.

اختیار کند».[۴۸] محبت محبوبات دیگر، همان هوسهای هوسناکان است که جان و دل را جای لشکر سلطان کرده‌اند. دُردکشی حافظ که در معنی همان دَردکشی است ناشی از فعلیت عشق ازلی در دل اوست و مصلحت اندیشی خودبینانهٔ صوفی و شیخ و زاهد عدم دل‌آگاهی آنان نسبت به این عشق است. «نگر تا ظن نبری که از خواری آدم بود که او را از بهشت بیرون کردند. نبود که آن از علو همت آدم بود، مقتضای عشق به در سینهٔ آدم آمد که یا آدم جمال معنی کشف کردند و تو به نعمت دارالسلام بماندی ـ آدم جمالی دید بی‌نهایت که جمال هشت بهشت در جنب آن ناچیز بود. همت بزرگ وی دامن وی گرفت که اگر هرگز عشق‌خواهی یافت بر این درگه باید باخت... فرمان آمد که یا آدم اکنون که قدم در کوی عشق نهادی از بهشت بیرون شو که این سرای راحتست و عاشقان درد را با سلامت دارالسلام چه کار؟[۴۹]» هوسناکان چه آنان که به نعمتهای این جهانی می‌اندیشند و چه آنان که به نعمتهای آنجهانی، فاقد این همت بلندند:

تو و طوبی و ما و قامت یار　　　فکر هر کس به قدر همت اوست

در مستی است که می‌توان از نعمتهای این جهانی و آن جهانی فارغ شد. زیرا که عقل و هوشیاری مصلحت‌اندیش و سودجوست: «عقل قهرمان آبادانی دو عالم جسمانی و روحانی است و عشق آتشی خرمن‌سوز و وجود برانداز این دو عالم است».[۵۰] ناز بر فلک و حکم بر ستاره کردن حافظ به‌هنگام مستی نتیجهٔ همین ذهول عقل و حضور عشق و همت عالی است. به همین سبب است که حافظ رؤیا یا واقعهٔ عارفانهٔ دیدارِ آفرینشِ آدم و باده زدن با فرشتگان را در **میخانه** تجربه می‌کند و در پایان شعر به عشق حقیقی میان آدم با حق یا انسان و خدا می‌رسد که آتش این عشق مثل آتش محسوسِ شمع این جهانی نیست بلکه مثل آتش عشقی که با ذات پروانه سرشته است نهفته و هستی‌سوز است:

زین آتش نهفته که در سینهٔ من است　　　خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت.

همانطور که دیده می‌شود حافظ به دنبال بیان یک واقعه و تأویل آن و قرار گرفتن در جوّ حادثه‌ای که از این طریق در ذهن او حادث می‌شود، به یک اندیشه دست

می‌یابد. این اندیشه چنانکه دیدیم از طریق تفسیر و تأویل شعر برای خواننده کشف می‌شود. این که حافظ در آخرین بیت می‌گوید کسی چون حافظ نقاب از رخ اندیشه نگشوده است، تلویحاً حاوی این پیام است که در این شعر اندیشه‌ای بیان شده است که خواننده باید بکوشد تا آن را کشف و درک کند. برای درک و کشف این اندیشه چنانکه دیدیم لازم نیست «میخانه» را در بیت اول از همان آغاز تعبیر به عالم غیب و ملکوت یا میخانهٔ عشق بکنیم. چنین تعبیری مبتنی بر این پیش‌فرض است که این غزل یک غزل عرفانی است و بنابراین تمام معانی ابیات دیگر را باید براساس چنان تصوری تأویل کرد. با چنین فرض و تأویلی اولاً پیامهایی را که در شعر مکتوم است کشف ناشده فرو می‌گذاریم. که مهمترین آنها چنانکه اشاره کردیم این است که در میخانه و خرابات هم می‌توان نور خدا را دید. شرط دیدار دل صافی و زدوده از رنگ ریا و صفات ذمیمه است و این پیام تلویحاً حاوی طنز و کنایه به شیخ و زاهد و صوفی و نقد آنان نیز هست. هم به این سبب که به عمل ظاهر بسنده کرده‌اند و از آبادی باطن غافل‌اند و هم بدان سبب که خرده‌گیری و عیبجویی از دیگران را نردبانی کرده‌اند تا به جاه و مال و نام دنیوی از طریق آن صعود کنند و اینهمه ناشی از بیگانگی آنان با عشق است. عشقی که اگر چه سرشته با ذات انسان است، اما تعلقات نفسانی مانع آشنایی و یگانگی با آن می‌شود. از سر تنعمات اینجهانی و آنجهانی تنها از طریق عشق می‌توان برخاست و آزاد شد:

فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم   بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم

حضرت آدم نیز به سبب درک عشق از بهشت به این عالم افتاد در نتیجه هم از تقوی بیرون افتاد و تنعمات آن جهانی را فروگذاشت و هم در این جهان غم دوری یار مجال شادی و برخورداری از تنعمات این جهانی را برای او نگذاشت به قول پیر طریقت که قبلاً نقل کردیم چون آدم قدم در کوی عشق نهاد فرمان آمد که از بهشت بیرون شو که بهشت سرای راحتست و جای عاشقان درد نیست. حافظ هم می‌گوید:

نه من از پردهٔ تقوی به در افتادم و بس   پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت

گـر نـهادت هـمه ایـن است زهـی نـیک نـهاد   ور سرشتت همه این است زهی خوب‌سرشت[*]

به همین سبب است که حافظ مطابق ظاهر قرآن و تفاسیر نمی‌گوید پدرم را از بهشت بیرون کردند و می‌گوید او خود بهشت را رها کرد و در بیتی دیگر نیز همین معنی را تکرار می‌کند:

در عیش نقد کوش که چون آبخور نـماند   آدم بـــهشت روضـــهٔ دارالســلام را

این نهاد و سرشت آدمی همان است که زاهد و شیخ و صوفی بـه مـلاحظات دنیوی از دست نهاده‌اند و به همان سبب هم اسیر این جهان‌اند و هم اسیر آن جهان؛ و این اسارت مضاعف است که دل آنان را از زنگ ریا و حرص و امـل و رشک و حسد کدر می‌کند. و حافظ به همین سبب است که هم با نیش طنز و کنایه آنان را می‌آزارد و هم حتی از توهین به آنان نیز خودداری نمی‌کند. آنان از عوالم عشق و مستی بی‌خبرند: گویی از عشق فقط تظاهرات شهوانی و مـادی آن را و از مستی تظاهرات فسق‌آمیز و هرزه‌درآیی آن را می‌شناسند. به کسی که حتی عشق و مستی مجازی را تجربه و درک نکرده است چگونه می‌توان از عوالم عشق و مستی حقیقی سخن گفت. آنان وقتی عبارت را نمی‌فهمند اشارت را کجا درمی‌یابند:

ناصح به طنز گفت حرام است می‌مخور   گفتم به چشم و، گوش به هر خر نمی‌کنم
شیخم به طیره گفت که رو ترک عشق کن   محتاج جنگ نـیست بـرادر نـمی‌کنم[**]

حافظی که در شعر حافظ زندگی می‌کند مثل پیر مـغان و در مـقام یک انسـان برزخی هم از عشق و مستی مجازی دم می‌زند و هم از عشق و مستی حقیقی. او که از اسارت هر دو جهان آزاد است این حقیقت را انکار نمی‌کند. اما اگر بر تداوم و برخورداری از آن اصرار می‌کند برای آن است که سلامت روح و صداقت خود را در نقطهٔ مقابل متظاهران ایستادن، می‌داند:

---

[*] این بیت در حافظ قزوینی و حافظ سایه نیست اما در حافظ خانلری آمده است.

[**] این دو بیت از حافظ خانلری نقل شده است. در قزوینی به جای این دو بیت آمده است:

ناصح به طعن گفت که رو ترک عشق کـن   مـحتاج جـنگ نـیست بـرادر نـمی‌کنم.

در حافظ سایه به جای دو بیت حافظ خانلری آمده است:

شیخم به طیره گفت برو ترک عشق کـن   مـحتاج جـنگ نـیست بـرادر نـمی‌کنم.

گفتم صنم پرست مشو با صمد نشین گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند
گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهبست گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند

به هرحال در شعر حافظ نباید بنایِ تفسیر را از آغاز بر عرفانی یا غیر عرفانی بودن غزل نهاد و کلمات و اصطلاحات را از نظرگاهِ از پیش معین‌شده معنی و تفسیر و تأویل کرد زیرا چنین برخوردی با شعر مانع گردش و تداعی آزاد ذهن و قرارگرفتن در طیف حادثه‌ای می‌شود که شاعر تجربه کرده است و خواننده نیز باید تجربه کند. چنین اشتباهی در تفسیر یا تأویل شعر حافظ چنانکه بارها گفتیم ناشی از آن است که فکر کنیم حافظی که در شعرش زندگی می‌کند باید تصویر همان حافظی باشد که در عالم بیرون و واقع در میان مردم زندگی می‌کرده است. بنابراین یا باید عارف و اهل سلوک و عوالم عرفانی باشد و یا شرابخواره و شاهد باز و بی‌اعتنا به اعتقادات دینی و چون یکی از این دو چهره را ظاهر شعرش نشان نمی‌دهد پس باید همهٔ شعرهای او را حمل بر ظاهر کرد و یا ظاهر را در جهت معانی عرفانی تأویل کرد و اگر چنین تأویلی همه جا امکان‌پذیر نبود، هر دسته از شعرها را متعلق به دوره‌ای از زندگی او فرض کرد. در حالیکه حافظی که در شعرش زندگی می‌کند و پیرش پیر مغان است و شیوهٔ سلوکش رندی و مقام و مرتبهٔ روحی و اندیشگیش مقتضی مقام عدل یا مقام برزخی انسان، فقط در شعر و زبان حافظ وجود دارد و مخلوقی است آفریدهٔ حافظ، در اقلیم شعر وی. تنها برای این انسان است که تجربه‌ای روحانی می‌تواند در میخانه اتفاق بیفتد. چنانکه کیفیت این رؤیا یا واقعهٔ سرشتن گل آدم و بصورت پیمانه درآوردن آن به وسیلهٔ ملایک و بعد باده‌نوشی آنان با شاعر میخانه نشین، نیز مایه گرفته از متاع البیت ذهن همان انسان است.

ابیاتی که به دنبال این واقعه می‌آید و بظاهر ارتباطی با آن ندارد نیز تنها می‌تواند از ذهن همان «منِ» عالم شعر حافظ تراویده باشد. صورت شعر حافظ مثل رفتار ظاهری همان «منِ» شعری وی، دوگانه و بی‌منطق و خلاف عادت می‌نماید اما باطن شعر حافظ مثل باطن همان «من»، منطقی و یگانه است. اندیشهٔ کسی که دربارهٔ انسان براساس قبولِ فرض برزخی بودن او می‌اندیشد می‌تواند منظم و منطقی باشد اما براساس آن فرض و آزاد از قید و بندهای عرف و عادات جامعه

زیستن، صورتی پریشان و غیر منطقی و خلاف عادت خواهد داشت. نظم باطن و آشفتگی ظاهر معنایی شعر حافظ انعکاس نظم ذهنی و باطنی و رفتار پریشان ظاهری همان انسانی است که در شعر حافظ در مقام حافظ سخن می‌گوید. به همین سبب شعر حافظ متشابه است. ظاهری دارد و باطنی. ظاهر آن برای همه کس قابل فهم است و قابل رؤیت و باطن آن محتاج بصیرت است و از طریق تأویل می‌توان به آن راه برد. چنین طرح و خصیصه‌ای در چشم‌انداز شعر فارسی، قبل از حافظ وجود ندارد. درست است که بسیاری از غزلهای عارفانهٔ سنایی و عطار و مولوی نیز در سطح دلالت اولیه و عادی کلمات معنی محصلی ندارد و از طریق تفسیر و تأویل راه به معنی می‌برد، اما آن شعرها به علت اختلاف نظرگاه شاعران آنها با حافظ و نیز پیش‌فرض زمینهٔ عرفانی کلام، تنها در سطح یک زمینهٔ مشترک عرفانی تفسیرپذیر است. در شعر حافظ چنین زمینهٔ مشترکِ از پیش معلومی وجود ندارد. به علاوه مجموعهٔ غزلهای دیوان و نیز در بسیاری موارد ابیات یک غزل چنین زمینهٔ مشترکی را نفی می‌کنند. این سنت‌شکنی شعر حافظ چون در درون سنت‌گرایی صوری یعنی حفظ دقیق و به قاعدهٔ قالب سنتی صورت می‌گیرد، خلاف آمد عادتش چندان بارز نمی‌نماید که معتادان به شعر تک بُعدی کهن آن را رد کنند. این سنت‌شکنی سبب می‌شود که زبان چنانکه گفتیم به سطح دلالت اسطوره‌ای ارتقا پیدا کند و کلمات در شعر به جای آنکه به سمت معینی رژه بروند، در فضای شعر به رقص آیند. از همین جاست که چنانکه پیشتر هم اشاره کردیم، سخنان فرمالیست‌ها و ساختارگرایان دربارهٔ شعر، در حق بسیاری از غزلهای حافظ هم راست می‌آید. چون همان نظرگاهی که سهروردی دربارهٔ قرآن دارد و اشاره کردیم که چکیدهٔ نظرگاه ساختارگرایان می‌تواند باشد، حافظ هم سعی کرده است در شعر خود اعمال کند. شعر حافظ در ذهن یکایک خوانندگانی است که آن را می‌خوانند. شعر حافظ زندگیش را در درون خوانندگانش می‌زید، و در درون خوانندگان به خودش معنی می‌دهد و خودش را می‌اندیشد. بنابراین شعر حافظ نه تنها معنی واحدی را به انسانهای متفاوت با یکدیگر تحمیل نمی‌کند بلکه معانی متعددی را حتی به انسانی واحد منتقل می‌کند[۵۱] و به عبارت دیگر می‌توان گفت با هر خواندنی از نو آفریده

می‌شود. بنابراین راز گسترش و نفوذ شعر حافظ در میان خاص و عام و تداوم آن، به سبب همین سنت‌شکنی در چارچوب سنت در ارتباط با عدم وحدت معنایی و توالی منطقی ظاهری ـ که خود ناشی از همان مقام انسان‌شناختی حافظ است ـ نیز هست. آنچه صاحب حبیب‌السیر از انتقاد شاه شجاع ـ که خود نیز اهل شعر و شاعری بوده است ـ و پاسخ حافظ نقل می‌کند، خواه حقیقت تاریخی داشته باشد و خواه نداشته باشد، می‌تواند تلقی شاعران سنتی از شعر حافظ را بنماید که سخنی قابل تأمل است. انتقاد شاه‌شجاع در واقع ناظر بر ظاهر پریشان و عدم وحدت موضوعی شعر حافظ است. چون حافظ به قول شاه‌شجاع در یک غزل چندبیتی در تعریف شراب، چندبیتی در تصوف و چندبیتی در صفت محبوب می‌گوید و این تلون خلاف طریقت بلغاست. حافظ سخن شاه‌شجاع را می‌پذیرد اما می‌گوید: «مع ذلک شعر حافظ در اطراف آفاق اشتهار تمام یافته و نظم حریفان دیگر پای از دروازهٔ شیراز بیرون نمی‌نهد».[۵۲] سخن شاه‌شجاع دقیقاً ناظر بر سنت‌شکنی و یا خلاف عادت در شعر حافظ است. حافظ خود این خلاف آمد عادت را قبول دارد اما در عین حال می‌داند که شعر او مقبول طبایع گشته است. حافظ چه بسا خود دریافته بود که میان این خلاف عادت و پریشانی ظاهر شعرش از یک طرف و شهرت و مقبولیت آن از طرف دیگر باید پیوندی وجود داشته باشد، اما بسیار بعید می‌نماید که در ایجاد این پریشانی و خلاف عادت هیچ تصمیم قبلی و آگاهانه‌ای نقش داشته باشد. آنچه سبب‌ساز این خلاف آمد عادت تواند بود، تأمل او دربارهٔ انسان و اختیار وضع و نظرگاه خاص دربارهٔ انسان است که وصول به این نظرگاه نیز حاصل تمام تجربه‌های او و از جمله تأمل و توغل او در قرآن کریم است. بزرگی و عظمت شاعر حاصل برخورد استعدادهای فطری با نوعی خاص از تجربه و زندگیست که هر دو از حیطهٔ اختیارات شخص خارج است. مجموعهٔ شرایط و عواملی که حافظ را در جایگاه وجودی منحصر به فردی قرار داده است، نه برای فردی تا زمان او قابل تجربه بوده است و نه برای کسی بعد از او قابل تجربه خواهد بود. همهٔ کسانی که بعدها از حافظ تقلید می‌کنند، از مقامی سخن می‌گویند که مقام خودشان نیست. آنان آگاهانه و از روی تصمیم قبلی می‌خواهند از مقامی و به

گونه‌ای سخن بگویند که حافظ ناآگاهانه و از جمله از طریق تأمل در قرآن به آن مقام رسیده بود و به اقتضای آن سخن می‌گفت. به همین سبب در حالیکه شعر حافظ آئینهٔ شخصیت حقیقی و باطنی اوست، شعر مقلدان ارتباطی با ذهن و باطن و مقام وجودی آنان ندارد بلکه عکسی رنگ‌پریده از ظاهر شعر حافظ است. مقلدان حافظ می‌توانند تا حدودی بشرط استعداد و آمادگی، ظاهر شعر او را تقلید کنند تنوع معنایی، وزن، قافیه، ردیف، انواع تناسبات لفظی تا حدودی قابل تقلید است. اما حادثهٔ ذهنی حافظ، حادثه‌ایست منحصر به خود او و به‌هیچ‌وجه قابل تقلید نیست چون عوامل عینی و ذهنی متعدد و متنوعی که حافظ را در مقام وجودی خاصی قرار داده است، غیرقابل تکرار است. ساختار ویژهٔ شعر حافظ جدا از آن حادثه که با کل شخصیت حافظ ارتباط دارد، نیست. به همین سبب این ظاهر پریشان شعر او بر شالودهٔ نظمی باطنی شکل گرفته است که از آن حادثهٔ ذهنیِ برانگیخته در حالتِ بی‌خویشی و اشتیاق مایه و پایه‌اش را به‌دست آورده است. این همان نکته‌ایست که تقلیدکنندگان شعر حافظ هم از آن غافل بودند و هم به فرض شعور برآن امکان دستیابی به آن را نداشتند. شعر به‌ظاهر پریشان حافظ به اعتبار تعبیر و تصویر آن حادثهٔ ذهنی نظم و پیوستگی معنایی دارد. ترکیب «نظم پریشان» به‌فرض آنکه توصیف حافظ از شعرش باشد در معنی حقیقی و اولیهٔ آن جمع ضدین است که در حیطهٔ منطق عقلانی بی‌معنی است، مگر آنکه «نظم» در ارتباط با باطن و «پریشان» در ارتباط با ظاهر شعر لحاظ شود. اگر چه این دو کلمه یکی به معنی شعر ــ در تلقی قدما ــ و دیگری به معنی نثر هم هست و نیز در معنی «شعر پریشان» معنی قابل قبولتری در سطح ظاهر شعر حافظ به‌دست می‌دهد، اما این معنی، همان معنی است که هم شاه‌شجاع دریافته بود و هم همهٔ مقلدان حافظ و هیچکدام هم نتوانستند با تقلید آن مانند حافظ شعر بگویند. به اعتبار وجود همین نظم باطنی است که شعر حافظ در سطح معنی ظاهر نیز ارزش پیدا می‌کند زیرا پیامهای مکتوم را به شرطی درست می‌توان دریافت که در تفسیر ظاهر اشتباه نکنیم و به عبارت دیگر پیامهای باطنی و مکتوم وقتی قابل قبولتر است که ظاهر شعر و ساخت و بافت نحوی کلام موازی و همسو با آن باشد نه متنافر با آن. یک غزل حافظ علی‌رغم آنچه

به‌ظاهر می‌نماید، مجموعه‌ای از تک‌بیتهای درخشانِ از نظر معنایی بی‌ارتباط با یکدیگر نیست که بعدها دیگران هم توانسته باشند با موفقیت آن را تقلید کنند[۵۳]. معانی ابیات یک غزل، به سبب پیوند و ارتباط با آن حادثهٔ ذهنی برانگیخته از یک هیجان روحی یا حالت عاطفی، با هم پیوند و ارتباط دارند، الّا آنکه این پیوند و ارتباط، نظم زمانی و منطقی زبان عادی را ندارد. چون همانطورکه گفتیم بیان یک حادثه در عالم عین نیست که تقدم و تأخر زمانی بر اجزاء آن حاکم باشد. اشتباه کسانی که کوشش کرده‌اند با جابه‌جا کردن ابیات یک غزل به توالی منطقی ابیات و صورت اصلی شعر حافظ برسند در این است که فکر کرده‌اند حافظ مضمون از پیش اندیشیده‌ای را بیان می‌کند که منطقاً باید از جایی شروع و با نظم و ترتیب معتاد به جایی ختم شود[۵۴]. این «منِ» زمان آگاهی حافظ نیست که منطقی می‌اندیشد و مثل دیگران با زبان احتیاجات روزمره سخن می‌گوید که انتظار داشته باشیم معانی مختلف به ترتیب به دنبال یکدیگر بیاید. آن که در اندرون حافظ خسته دلِ خاموش در فغان و در غوغاست «منِ» دیگری است که به عادتهای ما عادت ندارد. ما باید بکوشیم که با منطق او که با منطق ما ناسازگار است آشنا شویم. هر غزل حافظ چنانکه قبلاً اشاره کردم یک ساختار است، یک مجموعهٔ مرتبط است. همچنان‌که هر بیت نیز به نوبهٔ خود یک ساختار است. اجزای مجموعهٔ یک غزل که ابیات آن غزل‌اند در این ساختار یا مجموعه نقشی دارند که در پیوند با اجزای دیگر قابل درک است. در حوزهٔ معنایی باید دید هر بیت در این مجموعه چه جایی دارد. این جا را اگر بخواهیم در سطح ظاهر و از طریق جابه‌جایی ابیات تعیین کنیم، در واقع ساختار را بهم زده‌ایم و در ساختار جدید نقش اجزاء را تعیین کرده‌ایم. اما هیچ دلیلی وجود ندارد که این ساختاری را که ما براساس منطق معتاد خود به شعر می‌دهیم، همان ساختار اصلی تلقی کنیم که احتمالاً حافظ نیز باید همان ساختار را ساخته و پرداخته باشد. کوشش برای توالی منطقی بخشیدن به ابیات البته کار باارزشی است اما به شرط اینکه قانع باشیم به اینکه این غزل در این نظم برای شخص من قابل ادراک است نه آنکه آن را به حافظ نسبت دهیم. این کار خود یکی دیگر از استعدادهای شعر حافظ است که از این طریق هم، خواننده را در فعالیت

نشاط‌بخش آفرینش شعر شرکت می‌دهد. در حالیکه نسبت دادن نظمی که ما برای شعر تعیین می‌کنیم به حافظ، و آن را شکل اصلی شعر شمردن، به معنی تهی کردن یکی از استعدادهای اصیل شعر حافظ است. به همین سبب است که منظور من از یافتن پیوند معنایی ابیات در کل یک غزل و نقش معنایی آن در ارتباط با حادثهٔ ذهنی به معنی توالی منطقی بخشیدن به ابیات نیست، بلکه تعیین نقش معنایی آن‌ها در حوزهٔ معنایی کل غزل، و سبب حضور بیتی در میان ابیات دیگر است. اگر توالی منطقی ابیات به معنی پیدا کردن رشتهٔ محسوس و ملموسی باشد که ابیات یک غزل را از نظر معنی ظاهری در خط زمان مرتب می‌کند و از نظر معنی ظاهری و سطحی به هم پیوند می‌دهد، با توجه به آنچه گفتم منظور من تازه‌کردن بحث توالی منطقی ابیات نیست. من دربارهٔ حادثه‌ای سخن می‌گویم که در لحظه‌های عاطفی در ذهن شاعر پدید می‌آید؛ حادثه‌ای که اجزاء و عناصر به‌ظاهر ناهمگون و ناهمآهنگ آن، حتی در طرحی آشفته، نیز در عمق و باطن، وحدت و همآهنگی دارند. مثل شاخه‌های افشان در آسمانِ درختی که در ساقه متحد می‌گردند و به ریشهٔ نهان در زمین پیوسته می‌شوند. از شاخه شاخه‌های غزل باید به حادثه‌ای رسید که ریشه در زمینهٔ ذهن حافظ دارد و این حادثه را تجربه کرد. شاخه‌ها هرچند دور، از ساقه جدا نیست و ساقه نیز بی‌ریشه وجود ندارد. بعد از رسیدن به حادثه و تجربهٔ آن، می‌توان حادثه را به صور گوناگون و برحسب طرح و ساختهای متعدد، از مقاطع گونه‌گون حکایت کرد. واضح است که در این صورت علی‌رغم اختلاف طرح و ساخت حکایتها، اصل حادثه و ابعاد و عناصر آن محفوظ می‌ماند و تردید نیست که یکی از حکایتهای حادثه نیز می‌تواند طرح و ساختی داشته باشد که بنابر عادت ما از ادراک جریانِ زبان در زمان خطی، طبیعی و منطقی جلوه می‌کند.

به هرحال در سایهٔ قبول و درک وجود نظمی باطنی و معنوی است که انگیزهٔ تأمل دربارهٔ حضور ابیاتی که در میان ابیات دیگر بی‌معنی و بیگانه می‌نماید، پیدا می‌شود. وقتی که حافظ مثلاً در اولین غزل دیوانش که حال و هوای عرفانی دارد، ناگهان بیت زیر را می‌آورد:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هردم   جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها

باید حضورش با توجه به معانی ابیات دیگر در سطح تفسیری عرفانی، معلوم شود. این بیت چنانکه دیده می‌شود نه گره نحوی دارد و نه تعقید لغوی و بیانی. معنی و مفهوم آن هم در سطح دلالت اولیهٔ کلمات کاملاً روشن است. آنچه روشن نیست و مشکل اصلیست تنها علت حضورش در میان ابیات دیگر است. نتیجهٔ ندیده گرفتن آن نظم باطنی آن است که یا نیازی به توضیح آن نبینیم و یا بسادگی به همان راهی برویم که سودی و به تبع وی بعضی از شارحان معاصر رفته‌اند و بدون توجه به بی‌ربطی معنوی آن با سایر ابیات، «منزل جانان» را تعبیر به دنیا و «فریاد جرس» را تعبیر به مرگ و بیم مرگ، و معنی بیت را هم از رهگذر چنین تعبیرهایی این دانسته‌اند که: من در زندگی دنیوی چگونه آسایش و خوشی داشته باشم در حالیکه بیم مرگ عیش مرا مکدر می‌کند[۵۵].

چنین تأویلی از این بیت وقتی مستقل در نظر گرفته شود البته بی‌وجه نیست. اما در طیف معنایی دیگر ابیات غزل ناساز و ناهمگن است. چندانکه در سایهٔ تاریک چنین توجیهی معنی ابیات دیگر هم که پیوسته می‌نمایند، در خسوف ابهام فرو می‌رود. حالا با چنین تفسیری از این بیت که لابد ناشی از این تصور است که هر بیت غزل حافظ یا گاهی هر چند بیت از یک غزل‌سازی جداگانه می‌زنند، دیگر چه فرقی می‌کند که این بیت در کجای غزل باشد که توالی ابیات منطقی بنماید؟ پیداست که این بیت لابد باید به گونه‌ای با ابیات دیگر در ارتباط باشد. وقتی همهٔ ابیات این غزل را ما در جهتی عرفانی معنی می‌کنیم و کم و بیش رابطه‌ای معنوی میان اغلب ابیات یا به تصریح یا به تلویح برقرار می‌کنیم، چگونه می‌شود که یک یا دو سه بیتی را یا اصلاً توضیح نمی‌دهیم و از حضور آنها چشم می‌پوشیم و یا تفسیری از آنها به‌دست می‌دهیم که به کلی با معنی و تفسیر ابیات دیگر بیگانه می‌شود؟ متأسفانه اغلب شروحِ مفصل حافظ یا ابیات یک غزل را بالاستقلال می‌نگرند و بیهوده، تنها با حذف وزن آن و احتمالاً با توضیح مجمل و یا مفصل بعضی از تلمیحات و اشارات و اصطلاحات ـ که برای شعر هر شاعر دیگری هم می‌توان آنها را نوشت ـ به نثر می‌نویسند و یا به تأویل ابیات در جهت یک عقیدهٔ معمولاً عرفانی می‌پردازند بی‌آنکه در آنجا که لازم است ارتباط معنوی میان ابیات

را توضیح دهند. کوششهایی هم که در جهت برقراری توالی منطقی ابیات از طریق جابه‌جایی آنها به عمل آمده است، اگر چه به هرحال کوششی با ارزش است که حداقل یک غزل را در یکی از صور ممکن آن بنابر دریافت خواننده به صورتی پیوسته و مرتبط تفسیر می‌کند یا در آن صورت قابل تفسیر می‌داند، چنانکه گفتم، اشکال اصلیش این است که هم فرض می‌کند، حافظ اندیشهٔ از پیش معین و معلومی را به نظم می‌کشد، و هم گمان می‌کند بیان چنان اندیشهٔ معینی تنها به همان صورت که وی دریافته است قابل بیان است و بنابراین حافظ همان اندیشیده است و به همان صورت ابیات را منظم کرده است که وی با توجه به ظاهر و معنی سطحی شعر اندیشیده و نظم داده است. برخوردهایی از این دست همه ناشی از چشم‌پوشی از حادثه‌ای ذهنی است که تنها بخشی از آن در ظاهر شعر پیداست و بخشی دیگر در باطن شعر مکتوم است. هر تفسیر یا تفسیر توأم با تأویلی که تنها به پریشانی ظاهر بسنده کند و از نظم باطن غفلت بورزد، و یا با اصل شمردن نظم باطنی، پریشانی ظاهر را تنها ناشی از جابه‌جایی ابیات در نتیجهٔ دخالت‌های عمدی یا غیرعمدی کاتبان بداند، دقیقترین و ظریفترین خصیصهٔ شعر حافظ را ندیده گرفته است. در نتیجه شعر حافظ را به همان‌گونه معنی و تفسیر کرده است که هر شعر دیگر را نیز می‌توان تفسیر کرد. به نظرم تنها از طریق تفسیر و تأویلی همراه و هماهنگ که میان ظاهر و باطن یک غزل ارتباط برقرار می‌کند و حادثهٔ ذهنی حافظ را در یکی از صور ممکن آن بازسازی می‌کند، می‌توان شعر حافظ را دریافت و حالت عاطفی و حادثهٔ ذهنی وی را تجربه کرد. تنها از این طریق است که می‌توان و باید مثلاً نقش و شأن حضورِ بیت زیر را در غزلی با مطلع «آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند» دریافت:

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم ترسم برادران غیورش قبا کنند.

از میان تفسیر و تأویلهای متعددی که می‌توان برای این بیت در حالتِ مستقل در نظر گرفتن آن فرض کرد، تنها آن تفسیر و تأویلی پذیرفتنی‌تر است که بتواند مقام معنایی این بیت را در میان دیگر ابیات تعیین کند و آن را داخل مجموعه یا جزء ساختاری کند که میان اجزاء آن ارتباطی قابل قبول و دریافتنی برقرار باشد. پیداست

که توضیح تلمیح این بیت در ارتباط با داستان یوسف، به خودی خود هیچ گرهی از این بیت و علت حضور آن در میان ابیات دیگر نمی‌گشاید. مشکل اصلی دقیقاً توضیح این نکته است که در حال و هوای عاطفی این غزل، حضور صحنه‌ای از داستان حضرت یوسف نمایندهٔ چه معنی پنهانی است و پیراهن یوسف و برادران غیور رمزهای کدام حقیقت مکتوم‌اند و چگونه در این معنی می‌توانند با معانی دیگر ابیات ارتباط برقرار کنند و به کمک سایر اجزاء و عناصر غزل، خواننده را به تجربهٔ ذهنی حافظ نزدیک و او را به دیدار حادثه‌ای که در ذهن حافظ گذشته است هدایت کنند. اگر پیراهن یوسف و برادران غیور با حضرت یعقوب در عالم واقع و گذشته‌ای دور، در تار و پود طرح یک داستان نسبت و ارتباط قابل قبولی داشته‌اند، حالا که حافظ خود را در طرح و شبکهٔ معنایی دیگری به منزلهٔ یعقوب می‌انگارد، یوسف و پیراهن و برادران در طرح و شبکهٔ جدید نماینده و نماد چه مفاهیمی هستند و با حافظِ در مقام یعقوب ایستاده چه نسبت و ارتباطی دارند؟ و کدام زمینهٔ عاطفی و معنایی در ذهن حافظ، درگیر و دار آفرینش این غزل سبب تداعی و حضور چنین برشی از داستان حضرت یوسف در ذهن وی شده است؟ توضیح تلمیح مربوط به داستان یوسف اگر مقدمهٔ تأویل قابل قبولی برای این بیت، یا حداقل یکی از تأویل‌های قابل قبول آن در فضای معنایی و کلی شعر نشود، چه فایدهٔ مهمی در حل این مشکل اصلی خواهد داشت؟ گفتن این که چنین تأویل‌هایی علمی نیست، به نظرم علت موجّهی برای طفره رفتن از پاسخ لازم به پرسش‌هایی از این دست، چه دربارهٔ این بیت و چه دربارهٔ بسیاری از ابیات دیگر که یا تنها آن را به نثر به اصطلاح روان مسخ کرده‌اند و یا به کلی مسکوت گذاشته‌اند، نیست*.

گسستگی ظاهری معنایی در میان بهترین غزل‌های حافظ، وجود کلماتی که در دلالت‌های نخستین، معنایی محصل و قانع‌کننده در ذهن خواننده، به سبب ناسازگاری با افق تجربه‌های او به وجود نمی‌آورد و خواننده را به وجود معنایی مکتوم در ورای آنچه از ظاهر کلام برمی‌آید وسوسه می‌کند، عملاً شرح و توضیح

---

* در بخش آخر کتاب ضمن تفسیر و تأویل غزل اول، به غزلی که این بیت در آن آمده است، اشاره خواهیم کرد.

متداول شعر حافظ را براساس دلالت‌های نخستین کلمات بی‌حاصل و غیرمفید می‌سازد و توقع خواننده همچنان برنیامده بر جای می‌ماند زیرا عملاً گفتگوی خواننده با متن را ناممکن می‌کند. تا از طریق تأویل که در نتیجهٔ دادوستد میان متن و اندوخته‌های ذهنی خواننده تحقق می‌پذیرد نتوانیم فاصله‌های جهش‌های خیال را میان ابیات پُر کنیم و از طریق دلالت‌های ضمنی و ثانوی، افق متن را با افق انتظارات ذهن سازگار نماییم و در نتیجه گفتگوی با متن را روان و امکان‌پذیر سازیم، نه خود از شعر حافظ به کمال لذت می‌بریم و در لذت خلاقیت نشاط‌بخش شعر او شرکت می‌کنیم و نه دیگران را می‌توانیم با قراردادن در جوّ تجربی شعر حافظ شریک کنیم. تأویل شعرهایی از حافظ که با عادت‌ها و انتظارات زبانی ما از شعر کلاسیک سرِ ستیز دارد، با پاسخ به پرسش‌های ما از متن شعر، شعر را برای ما ارتباط‌پذیر و از طریق درک هماهنگی میان صورت و معنی لذت‌بخش‌تر می‌کند.

بعضی از غزل‌های حافظ را اگر با همان معنی ظاهری ابیات غزل درک کنیم سرشار از تناقض‌گویی آشکار در معنی است تا آنجاکه می‌توان با بعضی از محققان معاصر هم‌آواز شد و معنی ابیات را بر ساخته و تحمیل قافیه دانست. قافیه‌اندیشی و هنرنمایی شاعرانه در نتیجه علاقه به استفاده از تمام کلمات هم‌قافیه و تسلیم ناگزیر به پرداخت معانی و اندیشه‌های ناشی از اجبار قافیه در شعر کلاسیک بخصوص در قصیده از مقوله‌هایی است که برای شاعران کلاسیک پرهیز از آن و خروج از طیف جاذبه‌اش چندان آسان نبوده است. اما آیا می‌توان این جاذبه را چندان نیرومند دانست که حافظ هم نتواند از آوردن ابیاتی در یک غزل که به‌کلی خلاف زمینهٔ معنایی ابیات دیگر غزل است، صرف‌نظر کند؟ در غزل زیر تأمل کنید:

۱	**به سرّ جاجم آنگه نظر توانی کرد**	**که خاک میکده کحل بصر توانی کرد**
۲	**مباش بی‌می و مطرب که زیر طاق سپهر**	**بدین ترانه غم از دل به در توانی کرد**
۳	**گل مراد تو آنگه نقاب بگشاید**	**که خدمتش چو نسیم سحر توانی کرد**
۴	**گدایی در میخانه طرفه اکسیریست**	**گر این عمل بکنی خاک زر توانی کرد**
۵	**به عزم مرحلهٔ عشق پیش نه قدمی**	**که سودها کنی ار این سفر توانی کرد**
۶	**تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون**	**کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد**

۷	جمال یار ندارد نقاب و پرده ولی	غبار ره بنشان تا نظر توانی کرد
۸	بیا که چارهٔ ذوق حضور و نظم امور	به فیض بخشی اهل نظر توانی کرد
۹	ولی تو تا لب معشوق و جام می خواهی	طمع مدار که کار دگر توانی کرد
۱۰	دلا ز نور هدایت* گر آگهی یابی	چو شمع خنده زنان ترک سر توانی کرد
۱۱	گر این نصیحت شاهانه بشنوی حافظ	به شاهراه حقیقت گذر توانی کرد

در این غزل که از ابتدا تا انتها لحن خطابی دارد، میان بیت دوم و نهم تناقض معنایی آشکار وجود دارد. در بیت دوم به مخاطب سفارش می‌شود که بی می و مطرب روزگار نگذراند چون در زیر آسمان غم دل را با این دو می‌توان زدود؛ در حالی که در بیت نهم گفته می‌شود تا تو با لب معشوق و جام می سروکار داری طمع مدار که به مقصود برسی.

زمینهٔ معنایی کلی غزل عرفانی است و شامل مضامینی از قبیل قدم از سرای طبیعت بیرون نهادن، به کوی طریقت گذر کردن، فیض بخشی اهل نظر را پذیرفتن، از نور ریاضت یا هدایت آگهی یافتن، فانی شدن و ترک سر کردن و به شاه‌راه حقیقت گذر کردن. اگر ابیات ۱ و ۲ و ۴ و ۵ را بتوان بدون استنباطی عرفانی هم تفسیر کرد، ابیات دیگر را به دشواری می توان با چنین تفسیری هم‌آهنگ کرد. این دو بُعد معنایی متناقض و آشکار که بخصوص در بیت‌های دوم و نهم کاملاً صریح است، یا می‌بایست از سر بی‌دقتی باشد یا قافیه‌اندیشی و یا از روی عمد و به منظور برآوردن مقصودی خاص. بسیار بعید به نظر می‌رسد که در غزلی که لحن خطابی دارد و صبغهٔ تعلیمی، شاعری چون حافظ که می‌توانست از بعضی ابیات صرف‌نظر کند، از این کار صرف‌نظر نکند و یا توجهی به این تناقض معنایی آشکار نداشته باشد. بنابراین احتمال قوی‌تر آن است که این کار به عمد و در عین آگاهی و هوشیاری و به‌منظور برآوردن مقصودی صورت گرفته باشد. گذشته از هر مقصود محتملی، آنچه حداقل از این دوگانه‌اندیشی حاصل می‌شود، ایجاد شک و حیرتِ ناشی از درک حضور امری خلاف عادت، در خواننده است. چنین شک و حیرتی خواننده

* حافظ خانلری و سایه: ریاضت

را میان تناقض دو معنی که هر دو هم به وسیلهٔ شاعر سفارش می‌شود سرگردان می‌کند و حاصل این سرگردانی که از تناسب و سازگاری یک معنی با بُعد نفسانی ویک معنی بابُعد روحانی خواننده پدید می‌آید، برانگیختن توجه خواننده و حساس کردن او به ساخت دوگانهٔ هستی خویش است. این نکته یکی از خصوصیات این غزل است. اما بر کدام یک از این دو بُعد وجودی انسان بیشتر تأکید می‌شود؟ شاید پاسخ این پرسش را بیشتر باید از تأویل خواننده و تأمل او در مقام شخصیتی با ذهنیت خاص خود بر شعر دریابیم. حافظ خود با صراحت بر یک بُعد وجودی انسان تأکید نمی‌کند تا خطاب‌های او جهتی یک سونگرانه و خالی از ابهام به خود بگیرد و خواننده را به سویی واحد هدایت کند. آنچه از ظاهر شعر بر می‌آید تناقضی معنایی است که بخصوص میان ابیات دوم و نهم به روشنی آشکار است. فایدهٔ این تناقض آشکار این است که مخاطبان عام را از حالت مخاطبانی منفعل که فقط حق دارند نصیحتی معین را از حافظ بشنوند و سپس تکذیب یا تصدیق کنند بیرون می‌آورد و به آنان آزادی می‌دهد تا یکی از دو وجه سفارش در غزل یعنی پرداختن به می و معشوق یا ترک آن را بر حسب شخصیت خود اختیار کنند و همان را منظور نظر حافظ نیز بپندارند. گذشته از این دو فایدهٔ ظاهر که از حضور این تناقض در شعر حاصل می‌شود، می توان آن را به طریقی هم تأویل کرد که این تناقض رفع شود. اگر نخواهیم به تکلف برای می و مطرب معنایی عرفانی قایل شویم، می‌توان شعر را بر مدار این معنی تأویل کرد که: شرط دریافتن اسرار الهی و جام‌جم کردن دل آن است که با جلب ملامت خلق ــ که خاک میکده راکحل بصر کردن و بی می و مطرب نبودن کنایت از آن است ــ غرور نفس را بشکنی و جز به حق به هیچ چیز و هیچ کس دلبستگی پیدا نکنی اما از آنجا که مقام برزخی انسان و بُعد مادی هستی او رخصت گسستن کامل از این تعلقات را نمی‌دهد و خواستن لب معشوق و جام می تقاضای خلقت تو نیز هست، طمع به جام‌جم و دریافتن اسرار الهی بیهوده است. شرط ترک سر کردن و به مقام فنا و گسستن از خویش و از همه چیز نائل شدن آن است که از نور ریاضت آگاه شوی اما آیا چنین آگاهیی برای انسان ممکن است و ریاضت‌های مبالغه‌آمیزی که دربارهٔ بسیاری از مشایخ صوفیه

نوشته‌اند و یا از قول آنان نقل کرده‌اند حقیقت دارد؟ در این غزل دقیقاً معلوم نیست نصیحت شاهانهٔ حافظ که شرط سفر به شاهراه حقیقت است چیست. غیر از بیت‌های ۶ و ۷ و ۹ که حاوی نصیحتی نیست، بقیهٔ ابیات کلمات قصار نصیحت‌آمیزی است که مضمون نصیحت بیت دوم را می‌توان نصیحتی خلاف نصایح بیت‌های دیگر دانست. نصیحت شاهانهٔ حافظ ترک می و مطرب است یا روی آوردن به می و مطرب؟ می‌توان گذر به شاهراه حقیقت را بنا بر جهتی که برای تأویل شعر انتخاب می‌کنیم، مستلزم گوش سپردن به یکی از این دو نصیحت مخالف هم بدانیم.

برای فهم ساختار و مفهوم شعر می‌توان مفاهیم غزل را دسته‌بندی کرد. در این صورت به دو گروه از مفاهیم می‌توان اشاره کرد که اعضای هر گروه با هم تناسب و سازگاری و با اعضای گروه دیگر تضاد و تقابل داشته باشند:

گروه اول:

۱. به سرّ جام‌جم نظر کردن

۲. گل مراد نقاب گشادن

۳. خاک را زر کردن

۴. به مرحلهٔ عشق قدم گذاشتن و سود کردن

۵. به کوی طریقت گذر کردن

۶. غبار ره نشاندن

۷. از اهل نظر فیض بردن

۸. ذوق حضور و نظم امور را چاره کردن

۹. جمال یار را بی‌نقاب دیدن

۱۰. از نور ریاضت یا هدایت آگاهی یافتن

۱۱. خنده‌زنان ترک سر کردن

۱۲. به شاهراه حقیقت گذر کردن

گروه دوم:

۱. خاک میکده را کحل بصر کردن

۲. بی می و مطرب در جهان نبودن
۳. غم از دل به‌در کردن
۴. از سرای طبیعت بیرون نرفتن
۵. لب معشوق و جام می خواستن

درگروه اول شماره‌های ۱، ۲، ۳، ۸، ۹ و ۱۲ به منزلهٔ هدف است که عارف برای وصول به آنها می‌کوشد و جوهر معنایی آنها علی‌رغم اختلاف بیان یکی است. شش شمارهٔ دیگر را می‌توان شرط‌های رسیدن به هدف دانست.

مفاهیم گروه دوم اگر به معنی ظاهر گرفته شود، مناسب و سازگار با بُعد مادی انسان است و برخلاف شرط‌های وصول به هدف در گروه اول، از موانع وصول به هدف یا هدف‌های مطرح در گروه اول است. اما اگر سفارش به پرداختن به آنها به منظور برانگیختن ملامت خلق و شکستن غرور نفس و رهایی از حجاب خوشنامی باشد نه‌تنها مانع حصول به مقصود سالک نمی‌شود، بلکه یار و همراه شروط وصول به مقصود می‌گردد و به تحقق ریاضت و آگاهی یافتن از نور ریاضت مدد می‌رساند. و بنابراین بی می و مطرب نبودن و لب معشوق و جام می طلب کردن، حتی اگر به معنی حقیقی گرفته شود، به اقتضای شاعر از سفارش به انجام آنها می‌تواند معنایی در جهت وصول به مقصود یا خلاف آن پیدا کند. سودی که در نتیجهٔ قدم گذاشتن در مرحلهٔ عشق نصیب سالک می‌گردد، تجربهٔ بدنامی و رسوایی از طریق برانگیختن ملامت خلق و روی به تمامی به حق آوردن است، حادثه‌ای که داستان شیخ صنعان بر مدار آن گردش می‌کند. در غزل دیگری که اتفاقاً مطلع آن باز به جام‌جم و غیب نمایی آن اشاره دارد، نیز همین تناقض را به حسب ظاهر می‌توان دید:

۱	**دلی که غیب‌نمای است و جام‌جم دارد**	**ز خاتمی که دمی گم شود چه غم دارد**
۲	**به خط و خال گدایان مده خزینهٔ دل**	**به دست شاه وشی ده که محترم دارد**
۳	**نه هر درخت تحمل کند جفای خزان**	**غلام همت سروم که این قدم دارد**
۴	**رسید موسم آن کز طرب چو نرگس مست**	**نهد به پای قدح هرکه شش درم دارد**
۵	**زر از بهای می اکنون چو گل دریغ مدار**	**که عقل کل به صدت عیب متهم دارد**
۶	**ز سرّ غیب کس آگاه نیست قصه مخوان**	**کدام محرم دل ره در این حرم دارد**

۷	دلم که لاف تجرّد زدی کنون صد شغل	به بوی زلف تو با باد صبحدم دارد
۸	مراد دل ز که پرسم که نیست دلداری	که جلوهٔ نظر و شیوهٔ کرم دارد
۹	ز جیب خرقهٔ حافظ چه طرف بتوان بست	که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد

در بیت اول چنان‌که دیده می‌شود سخن از این است که دلی که صاحب جام‌جم است و اسرار غیب بر او نمایان است اگر چون سلیمان انگشتری خود را که مایهٔ قدرت و سلطنت اوست گم کند، غمی ندارد زیرا می‌تواند در جام‌جم محل گم شدن آن را ببیند و پیدایش کند. معنی ضمنی این بیت این است که دل می‌تواند مثل جام‌جم غیب‌نما شود و همانطور که کیخسرو شاه ایران توانست محل زندانی شدن بیژن را در توران در جام ببیند، او نیز می‌تواند آنچه پنهان است ببیند و اسرار غیب را دریابد. اما در بیت ششم از همین غزل برعکس می‌گوید که از سر غیب کسی آگاه نیست و هیچ دلی را به حرم غیب راه نیست.

باز هم می‌توان سؤالی را که در غزل قبل پیش کشیدیم، مطرح کرد. آیا این تناقض اندیشه ناشی از جبر قافیه‌اندیشی است یا حکمتی در این تناقض‌گویی نهفته است؟ حداقل می‌توان گفت معنی ظاهری بیت‌های ۴، ۵، ۶، ۷، ۸ و ۹ یعنی نیمهٔ دوم غزل مفاهیمی را مطرح می‌کند که با بیت‌های نیمهٔ اول تقابل معنایی دارد و هر یک از دو بخش غزل ملایم و سازگار با یکی از ابعاد انسانی است و همان مقام عدل انسان که ایستادن در برزخ میان روحانیت و مادیت یا فرشته و حیوان است در این غزل نیز منعکس شده است. این طرح ضمن آن‌که می‌تواند دو گروه دنیاگرا و آخرت‌گرا را با مفاهیم ملایم طبع هر یک راضی کند، سبب تأمل محققان برای حل تناقض معنایی آن نیز می‌شود.

یکی از تأویل‌های ممکن در حل این تناقض از طریق شناخت وضع و موقعیت روحی مخاطب بیت اول ــ یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ بافت موقعیت ــ به دست می‌آید. این شناخت می‌تواند مبتنی بر پیش‌فرض‌های زیر باشد:

۱. بیت اول خطاب به خود یا به شخصی است که چیز عزیزی را از دست داده است و اندوهناک است و حافظ که به معنویت خود یا او عقیده دارد، این بیت را

برای تسلی و امیدوارکردن و اشاره به قدرت معنوی خود یا او گفته است و بیت را با کلماتی ادا کرده است که داستان گم شدن انگشتری سلیمان را هم تداعی کند تا شاهدی بر صحت مدعایش باشد. چنین پاسخی به آن مخاطب فرضی این دلالت ضمنی را هم درخود پوشیده دارد که حافظ به این موضوع که دل می‌تواند در نتیجهٔ پاک شدن از زنگ کدورت‌ها، چون جام‌جم غیب‌نما بشود، عقیده دارد.

۲. بیت اول خطاب به شخصی خاص یا خطاب عام به همهٔ کسانی است، از جمله متصوفه و پیران بی‌حقیقت عصر، که عقیده دارند دل آنها چون جام‌جم غیب‌نمای است یا می‌تواند در نتیجهٔ سلوک و ریاضت غیب‌نما شود. حافظ در مقام انکار ادعا یا عقیدهٔ آنان می‌گوید اگر چنین است پس چرا سلیمان به خاطر گم شدن انگشتری خود غمگین شد؟* چنین پاسخی به این مخاطب یا گروه مخاطبان این دلالت ضمنی پوشیده را هم دربر دارد که حافظ به جام‌جم شدن و غیب‌نمایی دل عقیده ندارد یا حداقل مدعیان این عقیده را دارای چنان استعداد و صلاحیتی نمی‌داند.

می‌توان مخاطب یا مخاطبان دیگری را هم فرض کرد اما به هر حال این بیت یا انکار این نکتهٔ عرفانیِ امکانِ غیب‌نمایی دل است یا قبول آن. بیت ششم وقتی می‌تواند تناقض معنایی با بیت اول داشته باشد که مخاطب آن مورد اول باشد اما اگر مخاطب را مورد دوم فرض کنیم، هیچ تناقض معنایی در میان بیت‌های اول و ششم وجود ندارد و به تبعِ رفعِ تناقضِ آن دو بقیهٔ ابیات را نیز می توان به‌گونه‌ای با توجه به بیت اول تأویل کَرد که، پیوند منطقی و معنایی در میان آنها برقرار شود. بخصوص که می‌توان عبارت «قصه مخوان» را در بیت ششم اشاره به همان داستان سلیمان و نسبت جام‌جم** به او دانست که در این صورت حافظ هشدار میدهد که

---

* در غالب تفسیرها به موضوع افتادن انگشتری سلیمان به دست دیو و مسلط شدن دیو بر مملکت سلیمان و زاری و طلب امرزش سلیمان از حق و سپس یافتن انگشتری و تسلط دوبارهٔ وی بر مملکت اشاره کرده‌اند. (← **کشف الاسرار** میبدی، ج ۸، ص ۳۵۱؛ **قصص قرآن مجید**، برگرفته از تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری، ص ۳۶۸ و ۳۶۹)

** جام جهان‌نما در شاهنامه از آن کیخسرو است که در ماجرای زندانی شدن بیژن در چاه توران سخن از آن به میان می‌آید. شهرت جمشید یا جم از طرفی و تجانس لفظی جام و جم از طرف دیگر نسبت جام را به جم مشهور ساخته است و شباهت جمشید هم در بزرگی و قدرت و هم در ارتباط با دیوان و رفتن به هوا بر دوش دیوان یکی شمردن او را با سلیمان بنی اسرائیل سبب شده است.

افسانه و قصه غیر از حقیقت و واقعیت است و نباید با حقیقی شمردن آن از لذات این جهانی دست پوشید و دنبال محال رفت. محالی که حداقل پیران و زاهدان و صوفیان عصر از آن بی‌نصیب‌اند و تنها ازآن لاف می‌زنند. این که در بیت هفتم می‌گوید «دلم که لاف تجرد زدی...»، تأکید دیگری است بر این مطلب که اگر من هم روزی در جرگه صوفیان و زاهدان چنان ادعایی می‌کردم، لافی بیش نبوده است و در حقیقت حافظ هم در آن زمان مثل دیگر مشایخ و زاهدان و صوفیان ادعای صمدگرایی داشته است حال آن‌که در باطن صنم‌گرا بوده است.

شعر کلاسیک و شعر حافظ
گفتگو با متن و تأویل

در دورهٔ کلاسیک به سبب محدودیت تعداد باسوادان و فن تکثیر متن، شعر بیشتر هنری شنیداری بوده است تا هنری نوشتاری؛ یعنی شاعر از پیش براین امر آگاهی داشته است که شعری را که می‌گوید خود یا دیگران برای مخاطبان می‌خوانند و حال این گروه مخاطبان برحسب نوع شعر تا اندازهٔ زیادی قابل پیش‌بینی بود.

مخاطبان شعر حماسی به سبب موضوع شعر حماسی که تعلق به همهٔ مردم داشت، طیف گسترده‌ای از خواص و عوام بودند. مخاطبان شعر تعلیمی معمولاً مردم عادی بودند که به نظر شاعر به تعلیمات اخلاقی یا عرفانی نیاز داشتند و مخاطبان شعر غنایی برحسب اقسام آن ممکن بود گروه‌های اجتماعی متفاوتی باشند؛ چنانکه مثلاً مخاطبان قصاید مدحی طبقهٔ اهل فضل درباری و مخاطبان شعر تعزلی معشوق یا دوستان همدل شاعر و یا کسانی بودند که بالقوه یا بالفعل با تجربهٔ عشق سر و کار داشتند.

نکتهٔ دوم این است که اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگ حاصل از آن در

دورهٔ کلاسیک کم و بیش ثابت و ایستا بود و در طول قرن‌ها تغییر و تحول قابل توجهی در آن اتفاق نمی‌افتاد. اگر چه گاهی حمله‌های اقوام مختلف تمامی نهادهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی را ویران می‌کرد و در خلال جنگ‌های داخلی میان قدرتمندان عصر حکومت‌ها دست به‌دست می‌شد و زندگی مردم موقتاً دستخوش کشتارها و ناامنی‌ها و اختلال می‌گردید، اما دوباره همان نظم و نظام سابق تجدید می‌شد و با همان ذهنیت و بافت و سرشت فرهنگی زندگی جریان سابق خود را از سر می‌گرفت.

نظام استبدادی حکومت‌ها و عدم تغییر و تحول اساسی در زیربنای فرهنگی جامعه و محدودیت تقریباً کامل تبادل‌های فرهنگی و عدم امکان بروز و ظهور شخصیت فردی در چنین جوامعی که به ابعاد و جنبه‌های مختلف قابلیت‌های فردی و اجتماعی و فرهنگی مجال تغییر و تحول نمی‌داد، سبب می‌شد که اقشار مختلف جامعه با خوی و خصلت، و تجربه‌ها و عادت‌ها و عقیده‌ها و جهان‌بینی یکسان و مشترکی در خلال قرن‌ها به زندگی خود ادامه دهند و افراد هرگروه جدا از خصلت‌های فردی، خصوصیات عام و مشترکی را از یکدیگر کسب کنند و شباهت‌های عقیدتی و رفتاری و علمی و حرفه‌ای یکسانی پیدا کنند و عملاً به اقتضای آن با یکدیگر زندگی کنند و خصوصیات فردی خود را واپس رانند. هر شاگردی می‌خواست مثل استاد بشود و هر شاعری می‌خواست مثل استادان گذشته حرف بزند، عشق بورزد، فکر کند و زیبایی را احساس کند. این جریان کمک می‌کرد تا شاعر در پیروی از زبان و بیان و اندیشه و تجربهٔ دیگران کوشا باشد و جهان را از دریچهٔ چشم دیگران ببیند و در نتیجه نمونه‌هایی از شعر تولید کند که هر چه بیشتر مطابق سرمشق‌های مشهور گذشته باشد. به همین سبب است که شعر کلاسیک فارسی در خلال بیش از هزارسال سه رکن اصلی خود، صورت و قالب محدود، زبان ادبی و معنی‌داری یا تک معنایی خود را حفظ کرد و جز نوسانات و تغییرات کم‌رنگی را در حوزهٔ طرح معانی تازه و خصوصیات سبکی و بلاغی در خود مجال ظهور نداد.

تغییر و تحول چشمگیری که در شعر کلاسیک پدید آمد یا ناشی از تغییر و

تحولی فرهنگی بود که جهت نگاه شاعران را نسبت به جهان و انسان تغییر داد و سبب شد جنبه‌ای از شخصیت فردی آنان مجال ظهور پیدا کند، و یا ناشی از نبوغ شاعرانی بود که توانستند قید و بندهای سنت غالب فرهنگی را بگسلند و تا اندازه‌ای خود را از اسارت آن نجات دهند، و یا بعضی وقایع تاریخی بود که نظم ارتباط‌ها را تا اندازه‌ای دستخوش تغییر و تحول کلی کرد. غلبهٔ جهانبینی عرفانی، که سبب قطع وابستگی شاعر به دربار هم شد و گروه مخاطبان شاعر را نیز تغییر داد، هم سبب تغییر معنی و هم سبب تغییر زبان به اقتضای حال مخاطبان در دو حوزهٔ شعر تعلیمی و غزل عارفانه شد و این تغییر در شعر مولوی و تحت تأثیر نبوغ و تجربه‌های خاص روحی او به کمال برجستگی رسید و حتی تا آن‌جا رسید که در پاره‌ای از غزل‌های او یکی از ارکان شعر کلاسیک فارسی یعنی معنی‌داری یا تک‌معنایی را دستخوش تزلزل کرد و گاهی هم این تغییر ـ هرچند بندرت ـ تا عدول از مقررات و قواعد قافیه‌پردازی و دستور زبان تسری یافت و تحت تأثیر ساختار بیانی قرآن به انواعی از ساخت‌شکنی و عادت‌ستیزی‌های زبانی در شعر نیز منجر شد. دو جریان غزل عاشقانه و عارفانه که اولی با سعدی به کمال رسید و گاه‌گاهی با چاشنی عرفانیِ معتدل هم درآمیخت و دومی با مولوی به کمال رسید، در نتیجهٔ نبوغ و استعداد و ظرفیت‌های هنری حافظ تبدیل به جریان بدیع و کمال‌یافته‌ای شد که به غزل عاشقانه و عارفانه وحدت و هماهنگی شگفت‌انگیزی بخشید که راه و رسم غزل فارسی را تغییر داد و بستری تازه برای آن فراهم آورد.

ظهور دولت صفوی و تغییر مخاطبانِ شعر از خواص به عوامِ اهل بازار تغییر و تحولی در شیوهٔ بیان معنی و بُعد بلاغی شعر پدید آورد که بیش از آنکه به سلامت ادبی زبان و بیان اندیشه و عواطف شاعر تکیه کند، پاسخی به پسندِ شعبده دوستی مخاطبان عام بود. این تغییرها و تغییرات کم‌رنگ‌تری که در شعر فارسی تحت تأثیر شخصیت فردی بعضی از شاعران و تغییر مخاطبان آنان مجال ظهور می‌یافت، در دورهٔ کلاسیک چندان نبود که به ویران کردن ارکان سه گانهٔ شعر فارسی بینجامد و بخصوص صورت و قالب مبتنی بر وزن عروضی و نظم قافیه‌پردازی را بر هم بزنند. زیرا در زمانی که شعر بیشتر هنری شنیداری بود تا نوشتاری، آنچه شعر بودن سخن

ادبی را تضمین می‌کرد جنبه‌هایی ازآن بود که از راه شنیدن قابل احساس فوری باشد و این جنبه‌ها همان وزن و شیوهٔ قافیه‌پردازی بود که قالب‌های معدود شعر کلاسیک را نیز به وجود می‌آورد. عادت ناشی از ادراک حسی وزن و قافیه در طی قرن‌ها چنان در مخاطبان شعر رسوخ کرده بود که سخن را تنها به شرط برخورداری از دو عنصر وزن و قافیه که از راه شنیدن قابل درک بود، به‌عنوان شعر می‌پذیرفتند؛ حتی اگر دو رکن زبان ادبی و معنی‌داری در آن چنان سست می‌شد که با عادت‌ها و انتظارات مخاطبان از این دو رکن به کلی ناسازگار می‌نمود. این عادت و پاسخ به آن چندان اهمیت داشت که در کتابت شعر نیز می‌بایست منعکس شود تا آنچه از طریق دیدن قابل درک نبود، به نوعی قابل دریافت شود تا تمایز میان نثر و شعر را در کتابت نیز حفظ کند و به توقع مخاطبان پاسخ گوید.

نکتهٔ سوم این است که تحققِ هر گونه سخن گفتنی مشروط به حضور سه عامل متکلم یا فرستندهٔ پیام؛ مخاطب یا گیرندهٔ پیام و خود پیام است که از طرف متکلم ایجاد و از طرف مخاطب دریافت می‌شود. در ارتباط نوشتاری این سه عامل به ترتیب نویسنده، خواننده و متنِ نوشته می‌شود. نشانه‌های زبانی یا کلمات در یک ارتباط شفاهی و گفتاری از مادهٔ صوت ساخته می‌شوند که محمل جریان آنها زمان است و به محض تولید محو می‌شوند. اما در یک ارتباط کتبی و نوشتاری مادهٔ نشانه‌های زبانی خط است که محمل جریان آنها مکان است و محو نمی‌شوند و همیشه باقی می‌مانند. بنابراین نشانه‌های شنیداریِ ناپایدارِ گفتار، در ارتباط نوشتاری تبدیل به نشانه‌های دیداریِ پایدارِ نوشتار می‌شوند.

اگر چنانکه باختین می‌گوید هر نوع ارتباط کلامی را گفتگویی میان فرستنده و گیرندهٔ کلام فرض کنیم[1]، گفتگوی شفاهی که با نشانه‌های شنیداری صورت می‌گیرد، مشروط به حضور مخاطب یا مخاطبان است و گفتگوی نوشتاری که با نشانه‌های دیداری انجام می‌پذیرد در غیاب مخاطب یا مخاطبان انجام می‌شود.

وقتی گفتگو با حضور متکلم و مخاطب جریان پیدا می‌کند، متکلم مخاطب را کم و بیش می‌شناسد و میزان دانش و اطلاعات او را بخصوص در دورهٔ کلاسیک که دانش محدود است، می‌تواند حدس بزند. همین که مخاطبی خاص طرف گفتگوی

متکلمی قرار می‌گیرد، سخنان متکلم تا حد زیادی بازنمای اطلاعات، علایق و توقعات او از متکلم است. علاوه بر آن جریان گفتگوی حضوری سبب می‌شود که هر یک از طرفین گفتگو به تناوب در مقام متکلم و مخاطب قرار گیرند و شناخت آنان نسبت به یکدیگر دقیق‌تر گردد. گفتگوی شفاهی سبب می‌شود که از طریق **پرسش و پاسخ** ابهام یا سوء ادراک طرفین گفتگو از میان برود و هر دو طرف احساس کنند که سخن یکدیگر را فهمیده‌اند. علاوه بر آن نشانه‌های شنیداری دال‌هایی هستند که مستقیماً جانشین مدلول‌های خوداند، در حالیکه در یک ارتباط نوشتاری نشانه‌های نوشتاری جانشین نشانه‌های شنیداری و یا جانشینِ جانشین مدلول‌های خود هستند و این فاصله‌های آنها را با مدلول یا معنی خود بیشتر و دو مرحله‌ای می‌کند. همچنین در یک ارتباط نوشتاری متکلم و مخاطب به هم دسترسی ندارند و بنابراین امکان هر سوءبرداشتی وجود دارد. به همین سبب است که هم در غرب و هم در شرق از افلاطون تا قرن بیستم ترجیح گفتار بر نوشتار همواره مورد تأکید بوده است.

گسترش فن چاپ و افزایش چشمگیر باسوادان در دوران معاصر و در ایران بتدریج از دورهٔ مشروطه به بعد، شعر را که اشاره کردیم بیشتر هنری شنیداری بود به هنری نوشتاری تبدیل کرد. از میان رفتن نظام استبدادی بصورت بسته و قدیمی مجال ظهور شخصیت فردی را وسعت بخشید، گسترش ارتباط‌ها و کثرت دسترسی به اطلاعات از راه کتاب‌ها و نشریات و دیگر وسائل جمعی مجال بیشتری برای تنوع تجربه‌ها و تمایز بیشتر فردیت میان افراد و تعدد اقشار جامعه گردید. اگر در دوران کلاسیک که علوم و اطلاعات و تجربه‌ها محدود بود، شرایط به شاعر اجازه می‌داد که مخاطبان شعر خود و میزان درک و اطلاعات آنان را از پیش تا حد قابل توجهی حدس بزند، در دوران معاصر که شاعر از پیش می‌داند که خواننده شعرش را در غیاب او می‌خواند، نمی‌تواند حدس بزند که شعر او را چه کسانی و با چه میزان از اطلاع و تجربه می‌خوانند. زیرا مخاطبانی که او برای خود فرض می‌کند تنها کسانی نیستند که شعر به وسیلهٔ شاعر یا راوی برای آنان خوانده می‌شود. دانش و اطلاعات و تجربه‌های خوانندگان که براساس اطلاعات و تجربه‌ها و شخصیت

فردی خود شعر را می‌خوانند و صورت نوشتاری شعر بارها خواندن و تأمل کردن دربارهٔ متن را برای آنان ممکن می‌سازد، عملاً ارتباط زبانی را دستخوش تـغییر و تحول عمیق ساخته است. بلاغت که در قدیم صفتی برای متکلم و کلام محسوب می‌شد و در تعریف آن می‌گفتند، کیفیت مطابقت کلام به اقتضای حال مخاطب و یا حال خطاب است با تغییر بافت ارتباطی و اوضاع و احوال جدید و غـلبهٔ کـامل ارتباط نوشتاری بر گفتاری، موضوعیت خود را از دست می‌دهد چراکه هم متکلم و مخاطب در دوران جدید تبدیل به نویسنده و خواننده شده‌اند و هم به سبب تنوع و گسترش دانش و اطلاعات و تجربه‌ها و امکان ظهور فردیت، حال مخاطب یا بهتر بگوییم خواننده قابل پیش‌بینی نیست تا بتوان به اقتضای حال او و حال خـطاب سخن گفت.

تقسیم بندی انواع شعر که در دورهٔ کلاسیک همچنانکه در یونان باستان براساس شیوهٔ ارائهٔ لفظ به مخاطب صورت می‌گرفت[۲]، در دوران معاصر و غلبهٔ نوشتار به کلی تغییر کرده است زیرا اگر درگذشته فرض حضور مخاطب و ارتباط گفتاری بر تولید اثر ادبی تأثیر می‌گذاشت، در دورهٔ جدید با فرض غیاب مخاطب و ارتباط نوشتاری است که اثر ادبی تولید می‌گردد. این تحول در ارتباط، هم در شیوهٔ تولید متن و خصوصیات سبکی و بیانی آن اثر می‌گذارد و هم خواننده یا مخاطب را در غیاب فرستندهٔ پیام، در برخورد با متن نوشتار در موقعیت جدیدی قرار می‌دهد.

تردیدی نیست که هر متنی از جمله شعر چه به‌صورت دیداری و چه به‌صورت شنیداری به اقتضای شخصیت مخاطب پرسش‌هایی را برای او مطرح می‌کند. عدم ظهور شخصیت فردی و تشابه افراد گروه‌های اجتماعی و رسوخ و دوام عادت‌ها و محدودیت‌های دانش و تجربه در نتیجهٔ حاکمیت نظام‌های استبدادی عملاً سبب می‌شد که درگذشته هم میزان ابهام در متن از طرف شاعر مهارگردد و هم دایرهٔ تنوع پرسش‌ها از طرف مخاطب محدود شود. زیرا شاعر می‌توانست حال مخاطبان شعر خود را که قرار بود شعر را خود یا دیگری برای آنان بخواند، پیش‌بینی کند و نوع آگاهی و اطلاعات آنان راکه مجموعه‌ای محدود از دانش‌های رایج زمان بود حدس بزنند و نیز از پیش آگاه بود که مخاطب هنگام شنیدن شعر فرصت چندانی برای تأمل

و فهم پرسش‌های خود ندارد.

اگر انواع شعر کلاسیک را به‌طور کلی حماسی و تعلیمی و غنایی بدانیم که هر یک شامل اقسامی است در شعر حماسی و تعلیمی نسبت به شعر غنایی **پرسش‌های** بسیار کمتری برای شنوندهٔ متن مطرح می‌شود زیرا در شعر حماسی و تعلیمی که نقش ترغیبی زبان برجسته‌تر است، هم توجه به مخاطب و تأثیرگذاری بر اندیشه و برانگیختن عواطف او افزون‌تر است و هم دایرهٔ مخاطبان و تنوع آنها بسیار وسیع‌تر است. پدید آمدن پرسش‌های متنوع و متعدد برای شنونده و خوانندهٔ متن حماسی و تعلیمی بخصوص اگر متن را بشنود، هم او را ملول می‌کند و هم ذهن او را از پی‌گیریِ تداوم مطلب منحرف می‌سازد و سبب تقلیل اثرپذیری او می‌گردد. این وضع اگر چه در شعر حماسی آشکارتر می‌نماید، در شعر تعلیمی عرفانی نیز وجود دارد. زیرا اگر چه در شعر تعلیمی عرفانی ــ که نسبت به شعر تعلیمی اخلاقی به سبب سرشت خاص موضوع که با بیان تجربه‌های روحی سر و کار دارد ــ تعداد و تنوع پرسش‌ها افزونی می‌گیرد، اما حتی در این نوع شعر تعلیمی نیز شاعر می‌کوشد تا با استفاده از زبان آشناتر و مردمی‌تر و بهره‌گیری وسیع از حکایات و تمثیلات از تعداد و تنوع پرسش‌ها هر چه قدر ممکن است بکاهد و توجه خواننده را بیشتر به موضوع جلب کند.

در شعر غنایی که می‌توان برجسته‌ترین انواع آن را مدح و غزل شمرد، تعداد پرسش‌ها و نیز تنوع آنها بیشتر می‌شود. زیرا مدح با پدید آمدن تدریجی یک طبقهٔ اهل فضل درباری، که مخاطبان اصلی مدح‌اند و به اقتضای میزان توقع آنان، عملاً از طریق پیچیده کردن عناصر مختلف شعر، تعداد پرسش‌های متن را برای مخاطبان متنوع‌تر می‌کند. در غزل و انواعی دیگر از شعر غنایی مانند شکوی و مرثیه آنگاه که روی به درباریان اهل فضل ندارد و تأکید بر منِ شاعر و عواطف او افزون‌تر است، تعداد و تنوع پرسش‌ها نسبت به مدح تقلیل و نسبت به شعر حماسی و تعلیمی افزایش می‌یابد. این تقلیل و افزایش نسبتی مستقیم با مخاطبان مفروض یا غیر مفروض شاعر دارد.

عوامل مختلفی که بر بافت موقعیت یا مقتضای حال گیرنده و فرستندهٔ پیام اثر

می‌گذارد که یکی از آنها اوضاع سیاسی و اجتماعی و تحول فرهنگی ناشی از آن است، اگر چه ممکن است، بعضی عواطف را نسبت به بعضی دیگر برجسته‌تر کند اما در کیفیت و سرشت این عواطف که امری نفسانی است کمتر اثر می‌گذارد. به همین سبب نوع و تعداد پرسشها در شعر غنایی بیش از آنکه تابع عوامل بیرونی باشد تابع فردیت شاعر است، به‌خصوص اگر تغییرات عوامل سیاسی و اجتماعی آنقدر عمیق نباشد که سبب تحول فرهنگی و ساختار ذهنیت گیرندگان و فرستندگان پیام باشد. عاطفهٔ عشق همیشه و تحت هر شرایطی وجود دارد و امر نفسانی ثابتی است، هر چند ممکن است روابط عاشقانه و استنباط از پدیدهٔ عشق تغییر کند. در دورهٔ کلاسیک و قبل از انقلاب مشروطه تغییرات سیاسی و اجتماعی در جامعهٔ ما، تغییراتی بود که در سطح و عین می‌گذشت و چنان نبود که منجر به تغییر و تحول فرهنگی و تغییر جهان‌بینی و ساختار ذهنی افراد جامعه گردد. به همین سبب نوع و تعداد پرسشها در شعر غنایی غالباً به سبب ثبات و یکسانی فرهنگی گیرندگان و فرستندگان ثابت وکم‌وبیش بی‌تغییر می‌ماند. به همین سبب در طول دورهٔ کلاسیک تنها نبوغ فردی شاعرانی مثل مولوی و حافظ است که به پرسشهای متن تنوع می‌بخشد. و اگر از این تحولات ناشی از فردیت بگذریم، غزل رودکی و انوری و خاقانی و سعدی و حتی شاعران دشوارگوی سبک هندی از نظر تعداد و تنوع پرسش‌هایی که برمی‌انگیزند چندان تفاوتی با هم ندارند. در غزل‌های سبک هندی به سبب عوامل مختلفی که سبب شد شعر با مردم عادی ارتباط بیشتری پیدا کند، نوع سؤال‌ها در زمینهٔ تصویر و مضمون سازی‌های ظریف و شگفت‌انگیز برجسته‌تر شد نه آنکه تنوع و تعدد بیشتری پیدا کند.

در شعر مدح‌آمیز به سبب مخاطبان اهل فضل و توقع آنان، آنگاه که در خلال نزاع‌ها میان حکومت‌ها، حکومتی مقتدر شکل می‌گرفت و از شاعران مدیحه‌سرا حمایت می‌کرد، عملاً مدایح به سوی دشواری و پیچیدگی بیشتر سیر می‌کرد و بر تعدد و تنوع سؤال‌های متن از آن نوع که تنها اهل فضل آن را در می‌یافتند، افزوده می‌شد تا جایی که قصیده که قالب مدح بود اصولاً صبغه‌ای اشرافی پیدا کرد و عرصهٔ هنرنمایی و فضل فروشی شاعرانی گشت که برای دریافت صله یا نشان دادن

فضل و هنر خود به قصیده‌گویی می‌پرداختند. به همین سبب است که مثلاً در حالی که غزل‌های شاعران مدیحه‌سرا از نظر تنوع و تعداد پرسش‌هایی که مطرح می‌کنند چندان تفاوتی با هم ندارند، قصاید آنان با هم تفاوت بسیار دارد و سیر تاریخی قصیده از سادگی به سوی تعقیدهای گوناگون و در نتیجه افزایش سؤال‌های مخاطب در برخورد با متن است؛ سیری که پس از رسیدن به اوج، و فرودهای ناگزیر، با تقلیدها و اظهار فضل و هنرهای گهگاه ادامه می‌یابد.

با پدید آمدن غزل عارفانه در نتیجهٔ رواج تصوف و عرفان پرسش‌های تازه‌ای مطرح می‌شود که در غزل عاشقانه بی‌سابقه است.

در غزل عارفانه، جای معشوق زمینی را که فاقد علم و قدرت و غالباً مقام اجتماعی است، معشوقی می‌گیرد که آفرینندهٔ همهٔ موجودات است و ارادهٔ او بر جهان حاکم است و علم و قدرت بی‌نهایت دارد و در عین حال نامرئی و دور از دسترس آدمیان است. تجربهٔ عشق با وجود چنین معشوقی تجربهٔ تازه‌ایست که در افق تجربه‌های مشترک و عمومی نمی‌گنجد. سخن گفتن از این عشق با زبانی که مولود تجربه‌های حسی است و مخاطب را از روی عادت زبانی به مفاهیمی حسی و مشترک هدایت می‌کند که نه سازگار با چنین عشقی است و نه سازگار با چنان عاشقی، عملاً سؤال‌های متنوعی را برای مخاطب مطرح می‌کند که پاسخ آن را به‌آسانی در متن نمی‌توان یافت. این تنوع و تعدد سؤال‌های بی‌پاسخ، متن را به کلی برای مخاطبِ ناآشنا به مفاهیم و تجربه‌های عرفانی مبهم می‌کند.

در شعر غیر عرفانی سؤال‌هایی که برای خواننده مطرح می‌شود در یکی از حوزه‌های زیر جای می‌گیرد:

۱. **معنی‌شناسی**: لغات، ترکیبات، کنایات، اصطلاحات علوم

۲. **اطلاعات عمومی**: نجوم، پزشکی، حیوان‌شناسی، گیاه‌شناسی، علم‌الرجال، تاریخ، جغرافیا، دین و مذهب، افسانه و اساطیر، قرآن، حدیث و...

۳. **علوم بلاغی**: مسائل مربوط به بیان، بدیع، معانی، و دیگر زینت‌های شعری

۴. **دستور زبان**: خصوصیاتِ صرفی و نحوی

سؤال‌هایی که در این حوزه‌ها مطرح می‌شود، همهٔ سؤال‌هایی است که پاسخ آن را

باید بیرون از متن به‌دست آورد. در شعر حماسی و تعلیمی این سؤال‌ها بسیار محدود و در غزل کمی بیشتر و در قصاید مدحی و تعلیمی و تحقیقی بیشتر و متنوع‌تر است.

در شعر عرفانی ـ که معمولاً به دو صورت تعلیمی و غنایی است ـ پرسش‌های موجود در شعر غنایی و تعلیمی غیر عرفانی که بصورت غزل و مثنوی است، نیز کم و بیش وجود دارد و در شعر تعلیمی در قالب قصیده که تحقیق هم گفته می‌شود، با حضور زبانِ اشرافیِ قصیده، آن پرسش‌ها نیز افزونی می‌گیرد. اما علاوه بر آن پرسش‌های دیگری در غزل عرفانی مطرح می‌شود که در غزل عاشقانهٔ غیر عرفانی وجود ندارد. این پرسش‌ها به حوزه‌های زیر مربوط می‌شود:

۱. اصطلاحات عرفانی که غالباً برای خوانندهٔ ناآشنا مبهم است و معنی آنها فراتر از معنی حقیقی کلمات است.

۲. کاربرد کلمات و تصویرهای شعر عاشقانه برای بیان عشق عرفانی که معنی حقیقی آنها در ارتباط با تجربه و شخصیت عارف و جهان‌بینی او مبهم و ناسازگار می‌نماید.

۳. بیان تجربه‌های شخصی و روحی که در افق تجربه‌های جمعی و عمومی نمی‌گنجد.

۴. وجود دو گروه از شخصیت‌های متقابل و مخالف در شعر عرفانی که برخلاف انتظار، در شعر عرفانی هرگروه خلاف آنچه عادتاً انتظار می‌رود، می‌نمایند. مثل زاهد، عابد، شیخ، فقیه، واعظ، مفتی، قاضی، یا همهٔ شریعتمداران از یک طرف و رند و قلاش و میخواره و قلندر و اوباش و خراباتی از طرف دیگر. گروه دوم معمولاً شخصیت‌هایی مثبت و گروه اول شخصیت‌هایی منفی تلقی می‌شوند.

۵. وجود دو دسته مکان‌های متقابل که برخلاف انتظار توصیف می‌شوند. مانند مسجد، صومعه دیر، خانقاه از یک طرف، و میخانه، خرابات، قمارخانه از طرف دیگر، که دستهٔ اول که جای عبادت شریعتمداران است بد، و دستهٔ دوم که جای اهل فسق و فجور است خوب تلقی می‌شود.

۶. نسبت میخوارگی و رندی و خراباتی و قلاشی و کفر و فسق و فجور به خود که با

توجه به شخصیت شاعر به‌عنوان عارف و رهرو راه طریقت و حق، برخلاف انتظار می‌نماید.

۷. خروج بسیاری از کلمات که مدلول آنها معانی و نیز اشیاء و عناصر طبیعی و یا آشنا و محسوس است، از مدلول حقیقی خود بدون وجود قرینهٔ صارفه که خواننده را به معنی مجازی آنها دلالت کند.

۸. وجود تصویرها و بیان‌های متناقض نمای منطق ستیز که ناشی از دریافت‌ها و تجربه‌های روحی مغایر با تجربه‌های عمومی است. در شعر تعلیمی عرفانی نیز این موارد سؤال برانگیز در سطحی بسیار محدودتر اما به قصد ایضاح و شرح و توضیح مطرح می‌گردد چنانکه گویی اگر در غزل سؤالهای بدون پاسخ برای مخاطب طرح می‌شود، در شعر تعلیمی به آن سؤال‌ها در حد مقدور پاسخ داده می‌شود. به همین سبب در شعر تعلیمی جای «منِ» شاعر را در زمینهٔ ۶، «او» می‌گیرد و پرسش‌انگیزی در زمینهٔ ۷، بسیار تقلیل می‌یابد و در زمینهٔ شماره‌های ۱، ۲، ۳، نیز به سبب شرح و توضیح یا بیان تمثیلی، پرسش‌های کمتری برای خواننده مطرح می‌شود.

با مولوی سیر تکاملی شعر عرفانی خواه در حوزهٔ غزل و خواه در حوزهٔ تعلیم به کمال می‌رسد و متن، پرسش‌های تازه‌ای برمی‌انگیزد که در شعر عرفانی قبل از او یا وجود ندارد و یا به‌ندرت وجود پیدا می‌کند.

این پرسش‌ها به مقوله‌های زیر مربوط می‌شود:

۱. ابهام در تشخیص فرستندهٔ پیام.

۲. ابهام در تشخیص گیرندهٔ پیام.

۳. تغییر گیرنده و فرستندهٔ پیام در اثنای شعر بی‌آنکه قرینه‌ای برای وقوع این امر ذکر شود.

۴. بیان تجربه‌های بسیار فردیِ متنوع در مقایسه با شعر عرفانی قبل از مولوی که با تجربه‌های عمومی و مشترک ما سازگار نیست.

۵. نظمی از همنشینی کلمات که گاهی کاملاً غیرعادی و ناآشنا و فاقد معنی به مفهومی است که ما به آن عادت کرده‌ایم.

۶. تشخص و وسعت بیشتر موارد ۷ و ۸ در شعر مولوی نسبت به شعرهای عرفانی دیگران.
۷. گسستگی پیوند معنایی میان ابیات، بخصوص در نتیجهٔ موارد ۱، ۲، ۴ و نیز در حدی کمتر در نتیجهٔ عامل* ۵.

همهٔ این موارد را جز مورد ۵ در سطحی بسیار محدودتر در مثنوی نیز می‌توان ملاحظه کرد.

مقوله‌ها و زمینه‌های پرسش‌انگیزی را که در شعر غیرعرفانی و عرفانی در غزل برشمردیم، در شعر حافظ که تلفیقی از شعر عرفانی و غیرعرفانی است با هم می‌بینیم. به همین سبب تعداد قابل توجهی از غزل‌های حافظ، از استعداد پرسش‌انگیزی بسیار گسترده‌ای برخوردار است. این گستردگی را کاربرد مصرانهٔ کلمات و عبارات چندمعنایی و سایه‌دار که معانی دیگری را جز معانی مبتنی بر نظم نشانه‌شناسیِ نخستینِ زبان تداعی می‌کند و خاطرات فرهنگی را در آگاهی خواننده حضور می‌بخشد، افزون‌تر می‌نماید.

در شعر کلاسیک غیر عرفانی، استعداد گفتگوپذیری میان مخاطب و متن بسیار اندک است. شعر کلاسیک در قلمروی محدود در غزل و شعر تعلیمی، و در قلمروی گسترده‌تر در قصیده‌های مدحی و تحقیقی بیشتر پرسش‌انگیز است. در این شعرها خواننده پاسخ پرسشهای خود را مجبور است بیرون از متن و به کمک کتاب یا ادیبان اهل فضل پیدا کند. این می‌تواند ناشی از اوضاع سیاسی و اجتماعی حاکم باشد که برای افراد بیرون از طبقاتِ اشرافی و تحصیل‌کرده قدر و بهایی قائل نیست.

شعر عرفانی از مخاطبان درباری روی به مردم می‌آورد. شاعر عارف وقتی به فردیت خود می‌پردازد و در غزل از احوال و تجارب روحی و عاطفی خود سخن می‌گوید با مردم گفتگو نمی‌کند، مخاطب بیشتر خود اوست یا معشوق غیرزمینی و یا مخاطبان راز آشنای اهل دل. به همین سبب غزل عرفانی نیز بیش از آنکه با مخاطبان عادی گفتگو کند، با معشوق آسمانی و خواص رازآشنا گفتگو می‌کند که

* دربارهٔ عوامل ابهام‌افزا در شعر مولوی در کتاب در سایهٔ آفتاب به تفصیل سخن رفته است.

در نتیجه برای مخاطبان عادی پرسش برانگیز است؛ اما پاسخ این پرسش‌های برخاسته از متن را نمی‌توان بیرون از متن پیدا کرد. پاسخ پرسش‌ها درون متن است و خواننده باید آمادگی روحی برای یافتن پاسخ‌های خود از متن را نه از راه کسب علم یا استفسار از علما و ادیبان اشرافی بلکه از راه تربیت روحانی و نیل به جوّ ذهنی مناسب پیدا کند. شاعر عارف در شعر تعلیمی است که سعی می‌کند به پرسش‌های مخاطب شعر غناییِ عرفانی هم پاسخ دهد و هم در نیل به تربیت روحانی وی را یاری رساند. بنابراین در شعر عرفانی گفتگوی با متن از طریق دو نوع شعر غنایی و تعلیمی تحقق پیدا می‌کند.

شعر عرفانی از نظرگاهی خواستِ ناخودآگاه جامعه‌ایست که می‌خواهد فردیت و شخصیت خود را در نظامی فئودالی و مستبد که در پی تحقیر و از میان بردن شخصیت افراد است حفظ کند. گرایش به عرفان جدا از عوامل اجتماعی و فرهنگی، ناشی از نوعی حسِ عمومیِ پنهان در اعماق وجود مردم در واکنش به نظام‌های خودکامه است که همواره مردم را ندیده گرفته است. این واکنش و حسّ پنهان عمومی در شعر حافظ برجسته‌ترین تجلی خود را می‌یابد. شعر حافظ شعر تعلیمی و غنایی را وحدت می‌بخشد و میان آن دو جمع می‌کند و به همین سبب غزل‌های حافظ هم پرسش‌انگیز است و هم پاسخ پرسش‌ها را در خود نهفته دارد. در غزل حافظ گفتگوی مخاطب و خواننده با متن واضح‌تر تحقق پیدا می‌کند. غزل‌های حافظ با تلفیق شعر تعلیمی و غنایی و شعر عرفانی و غیرعرفانی مخاطبان خود را گسترش می‌دهد تا آنجا که هرکس به اقتضای ذهنیت و شخصیت خود می‌تواند با یکی از ابعاد غنایی، عرفانی، و غیرعرفانی و تعلیمی آن ارتباط برقرار کند و گذشته از سؤال‌های عام سؤال‌های خاص و فردی خود را در گفتگوی با متن مطرح کند. جنبه‌های زیبایی شناسیک شعر حافظ هم شامل زیبایی‌های زودیاب ظاهری و عادتی است که در غزل‌های عاشقانهٔ غیرعرفانی غالباً وجود دارد و هم شامل زیبایی‌های دیریابِ پنهانِ عادت‌ستیز است که تنها در شعر او و بخشی نیز در غزل‌های مولوی وجود دارد. این دو نوع زیبایی سبب جلب توجه هم عوام و هم خواص می‌شود. به سبب وجود همین دو بعد زیبایی که می‌توان آنها را در عناصر

مختلف ساختاری شعر بررسی کرد، شعر حافظ دو گروه پرسش را برای خواننده مطرح می‌کند که یک گروه همان پرسش‌های متداول در شعر سنتی است که سازگار با عادت‌ها و افق ذهنی مردم شعرخوان است و پاسخ آن چندان دشوار نیست و غالباً همانطور که گفتیم با منابع خارج از متن بسادگی می‌توان آن پاسخ‌ها را دریافت. علاوه بر آن گروهی دیگر از پرسش‌ها در شعر حافظ مطرح می‌شود که در غزل‌های سنتی یا بندرت و در سطحی بسیار محدود مطرح می‌شود و یا اصلاً مطرح نمی‌شود. همین تعدد و تنوع سؤال‌های گروه دوم است که زیبایی‌های خلاف عادت و مبهمی را در شعر حافظ مطرح می‌کند که هم مانع کهنگی آن می‌شود و هم تأمل خواننده را برای کشف آنها جلب می‌کند، و هم این کشف‌ها که برحسب ذهنیت خوانندگان ممکن است متفاوت هم باشد، انگیزهٔ لذتی دیرپا و عمیق‌تر از لذت‌های ناشی از زیبایی‌های عادتی و مکرر و سنتی می‌گردد. پرسش از متن دربارهٔ آنچه مبهم و خلاف عادت است در حقیقت نیروی پیش‌برندهٔ جریان تأویل و وسیلهٔ کشف بافت موقعیت ثانوی و وصول از طریق لایهٔ تولید نمادین به مضمون و درونمایه یا معانی ناپیدا در ظاهر متن و انسجام بخشیدن به متن است که قبلاً دربارهٔ آن‌ها سخن گفته‌ایم.

پیش از آنکه از طریق مقایسهٔ غزلی ازحافظ و غزلی از سعدی در مقام مشهورترین غزل‌سرایان ادب فارسی، پرسش انگیزی وسیع غزل حافظ را نسبت به سعدی مقایسه کنیم، ابتدا به طرح یک بیت و تفسیر آن از این نظرگاه می‌پردازیم. این بیت در عین حال نشان دهندهٔ ابهامی است که حافظ برخلاف شاعران دیگر اصراری در روشن کردن آن ندارد:

خواب بیداران ببستی وانگه از نقش خیال　　　تهمتی بر شبروان خیل خواب انداختی

چنانکه از ساختار نحوی این بیت برمی‌آید، بیت مرکب از دو جمله است که فاعل هردو، مخاطب شاعر (تو) است. فاعل دو فعل یا دو کار را انجام می‌دهد:

الف. خواب بیداران را می‌بندد.

ب. بر شبروان خیل خواب تهمت می‌بندد.

در جملهٔ دوم موضوع تهمت ذکر نشده است. بنابراین باید در جملهٔ قبل موضوع

آن را جستجو کرد تا بتوان عدم ذکر آن را به قرینهٔ وجود آن در جملهٔ قبل هم دریافت و هم موجه شمرد. موضوع کار انجام شده در جملهٔ اول «بستن خواب بیداران» است. بنابراین شاعر به مخاطب می‌گوید: تو خواب بیداران را بستی اما این فعل خود را به شبروان خیل خواب نسبت دادی یا تهمت این کار را به گردن آنها انداختی و این تهمت را از طریق، یا با واسطهٔ نقش خیال انجام دادی.

معنی و منظور بیت پس از روشن شدن این ساختار در گرو پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. مخاطب (تو) کیست؟

۲. بیداران، کیانند؟

۳. شبروان خیل خواب به چه معنی است؟

۴. نقش خیال، چه معنی دارد؟

مخاطب در این شعر مثل موارد بسیار در غزل عاشقانه و عارفانه معشوق است. معشوق زمینی یا معشوق آسمانی و عرفانی که حق است.

بیداران، یا اهل معرفت‌اند، چون در مقابل خواب که با غفلت و ناآگاهی ملازم است، بیداری ملازم آگاهی است، و یا به معنی عاشقان که در فراق معشوق خواب به چشمشان راه نمی‌یابد.

شبروان خیل خواب، مرکب از دو واحد دستوری است: شبرو، خیل خواب. مضافٌ‌الیه که خیل خواب است، خود اضافه‌ای‌ست مرکب از خیل و خواب. خیل، به معنی گروه اسبان، گروه سواران، لشکر، فوج، گروه. در هفت‌باری که حافظ این کلمه را به کار برده است نیز همان معنی لشکر یا گروه را از آن اراده کرده است. بنابراین خیل خواب را می‌توان، گروه خواب، لشکر خواب و نیز روی هم، اهل خواب معنی کرد. با توجه به مواردی مثل ابیات زیر بهتر است خیل خواب را نیز لشکر خواب معنی کنیم:

● **قوت بازوی پرهیز به خوبان مفروش — که در این خیل حصاری به سواری گیرند.**

● **در هر طرف ز خیل حوادث کمین‌گهی‌ست — زان رو عنان گسسته دواند سوار عمر.**

● **چه شکر گویمت ای خیل غم عفاک‌الله — که روز بی‌کسی آخر نمی‌روی ز سرم.**

شبروان، چنان که از ساخت کلمه بر می‌آید به معنی کسانی است که در شب راه می‌روند یا سفر می‌کنند. معانی دیگر آن عبارتند از: شبگرد، عسس، دزد، راهزن،عیار، شب‌بیدار. حافظ این کلمه را چهار بار دیگر به کاربرده است یک‌بار به‌صورت مفرد و در بقیهٔ موارد به صورت جمع در دو مورد که این کلمه به صورت مستقل به کار رفته است می‌توان آن را، عیار یا راهزن معنی کرد:

● **گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم　　گفتا که شبرو است او از راه دیگر آید.**

● **عشرت شبگیر کن می نوش کاندر راه عشق　　شبروان را آشنایی‌هاست با میر عسس.**

در دو مورد دیگر، کلمهٔ شبروان به خیال و خواب اضافه شده است:

● **سایه افکند حالیا شب هجر　　تا چه بازند شبروان خیال.**

● **ز خون که رفت شب دوش از سراچهٔ چشم　　شدیم در نظر شبروان* خواب خجل**

در دو بیت بالا، «شبروان» در همان معنی حقیقی یعنی: آنان که در شب راه می‌روند، آمده است. از چهار بیتی که در بالا در پیوند با کلمهٔ «شبرو» نقل کردیم این نکته‌ها را نیز می‌توان دریافت:

۱. خیال، شبرو یا عیار است.
۲. خیال از راه نظر می‌آید.
۳. خیال شبرو است.
۴. خواب نیز شبرو است.
۵. سراچهٔ چشم یا نظر، هم منزل خواب** و هم منزل خیال است.

نقش خیال. هم نقش و هم خیال معانی متعددی دارند که در دیوان حافظ هردو کلمه بارها به کار رفته‌اند. از جمله معانی خیال، صورتی است که از ماده مجرد باشد مثل صورتی که در خواب یا در آئینه و آب•می‌بینند. چنان‌که در بیت‌های زیر از حافظ:

---

* از حافظ خانلری نقل شد. در حافظ قزوینی به جای «شبروان» رهروان آمده است.

** حافظ در بیت زیر نیز به این تصویر اشارهٔ صریح دارد:

بیدار شو ای دیده که ایمن نتوان بود　　زین سیل دمادم که در این منزل خواب است

● گفتم روم به خواب و ببینم خیال[*] دوست — حافظ ز آه و ناله امانم نمی‌دهد.

● چون من خیال رویت جانا به خواب بینم — کز خواب می‌نبیند چشمم به جز خیالی.

تصویر معشوق که در چشم نقش می‌بندد، نیز چون از ماده مجرد است خیال است؛ خواه معشوق خود در مقابل چشم حضور داشته باشد، و خواه نداشته باشد و تصویر او در برابر چشم ناشی از تصور حضور او باشد:

● گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم — گفتا که شبروست او از راه دیگرآید.

● خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم — دل از پی نظر آید به‌سوی روزن چشم.

● صحن سرای دیده بشستم ولی چه سود — کاین گوشه نیست در خور خیل خیال تو.

● شاه‌نشین چشم من تکیه‌گه خیال تست — جای دعاست شاه من بی‌تو مباد جای تو.

«نقش» از میان معانی متعددی که در دیوان حافظ دارد، یک معنی‌اش هم، نگار،تصویر یا طرح شیئی است که بر جایی نگاشته می‌شود. در ابیاتی که «نقشِ خیال» با هم آمده است، همین معنی اراده شده است:

● دارم عجب ز نقش خیالش که چون نرفت — از دیده‌ام که دم به دمش کار شست‌وشوست.

● نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم — بر کارگاه دیدهٔ بی‌خواب می‌زدم.

● هرچند کان آرام دل دانم نبخشد کام دل — نقش خیالی می‌کشم فال دوامی می‌زنم.

اکنون برگردیم به دو جمله‌ای که در ابتدا با توجه به ساختار نحوی بیت، مطرح کردیم. شاعر به معشوق می‌گوید: تو خواب عاشقان بیدار را بستی و نگذاشتی که از عشق تو خواب به چشم آنان راه پیدا کند آنگاه گناه بی‌خوابی عاشقان را به گردن لشکرِ خواب که در شب سیر می‌کنند گذاشتی که به چشم عاشقان بیدار در نمی‌آیند. یا دقیق‌تر بگوییم تو با جلوه‌های زیبایی خود در زیبارویان تجلی می‌کنی و کسانی راکه دل آگاه دارند عاشق می‌کنی و از این طریق مانع می‌شوی که در فراق تو خواب به چشم آنان راه پیدا کند و سپس به خواب تهمت می‌زنی که به چشم عاشقان راه پیدا نمی‌کند. بنابراین سبب اصلی بی‌خوابی عاشقان او، یعنی معشوق

---

[*] از حافظ خانلری نقل شده است. در حافظ قزوینی: جمال دوست

حقیقی یا حق است چون اوست که آنان را عاشق خود کرده است و زیبایی معشوق‌های مجازی نیز جلوه‌ای از زیبایی اوست. به ظاهر، زیبایی همین معشوق‌های مجازی است که انسان‌ها را به دام عشق و مشکلات عشق گرفتار می‌کند و آنان را بی‌خواب می‌سازد اما در حقیقت خود اوست که در چهرهٔ معشوقه‌های مجازی تجلی می‌کند و کسانی را که می‌خواهد عاشق می‌سازد. به قول احمد غزالی يُحِبُّهم مقدم بر يُحِبُّونَهُ در قرآن کریم آمده است و عشق بنده به خدا نتیجهٔ عشق خدا به بنده است[۳] و عارفان عشق مجازی را مقدمهٔ عشق حقیقی دانسته‌اند و می‌توان این معشوق‌های مجازی را نیز «شبرو» (به معنی راهزن) دانست که راه لشکر خواب را می‌زنند تا به چشم عاشقان راه پیدا نکند. در هرحال سبب اصلی بی‌خوابی عاشقان خود اوست. گویی در سخن حافظ این معنی زیرکانه نهفته است که: گیرم جلوهٔ زیبایی معشوق‌های زمینی ما را عاشق می‌کند و مانع راه یافتن خواب به چشم ما می‌شود، این معشوق‌ها را بدین زیبایی که آفرید تا ما را گرفتار عشق کنند؟

در این نگاه حافظ به عشق و عاشقی باز هم جلوه‌ای از سخنان حلاج و عین القضات را در زبان مبهم حافظ می‌بینیم. عین‌القضات نیز گناه عاشقی و کفر ممدوحِ حاصل از آن را در نهایت به گردن حق می‌اندازد چراکه در حقیقت اوست که زیبارویان را زیبا می‌آفریند و در چشم عاشقان می‌آراید تا دل آنان را صید کنند:

«ای عزیز هر کاری که با غیری منسوب بینی به جز از خدای تعالی، آن مجاز می‌دان نه حقیقت، فاعل حقیقی، خدا را دان... راه نمودن محمد، مجاز می‌دان و گمراه کردن ابلیس، همچنین مجاز می‌دان... دریغا گناه خود همه ازوست، کسی را چه گناه باشد؟ مگر این بیت‌ها نشنیده‌ای؟

همه رنج من از بلغاریانست	که مادامم همی باید کشیدن
گنه بلغاریان را نیز هم نیست	بگویم گر تو بتوانی شنیدن
خدایا این بلا و فتنه از تست	ولیکن کس نمی‌یارد چخیدن
همی آرند ترکان را ز بلغار	ز بهر پردهٔ مردم دریدن
لب و دندان آن ترکان چون ماه	بدین خوبی نبایست آفریدن

که از خوبی لب و دندان ایشان   به دندان لب همی باید گزیدن».[۴]

این سخنان یادآور بیان شاعرانهٔ عطار از همین معنی است:

زلف تو باز این دل دیوانه را   حلقه در افکند و به زنجیر کرد
هرکه سر زلف تو در خواب دید   کافریش عشق تو تعبیر کرد
با سر زلف تو همه هیچ بود   هرچه دلم حیله و تدبیر کرد
کفر از آن خاست که در کاینات   کوکبهٔ زلف تو تأثیر کرد
زلف تو اسلام بر افکنده بود   لیک نکو کرد که تأخیر کرد[۵]

و از این دریچه که عطار و عین القضات بر روی عشق گشوده‌اند وقتی نگاه کنیم باز هم مفهوم موجز سخن حافظ را به یاد می‌آوریم که گناه، اختیار ما نبوده است حتی گناه عشق هم:

گناه اگرچه نبود اختیار ما حافظ   تو در طریق ادب باش گو گناه من است.

در این غزل که بیتی از آن را تفسیر کردیم، در طول غزل ماهیت مخاطب تغییر می‌کند. با توجه به بیت آخر این غزل که به صراحت از نصرت الدین شاه یحیی، شاه یزد نام می‌برد، غزل می‌بایست خطاب به او و در مدح او باشد. اما در بعضی ابیات مخاطب در مقام معشوق مجازی طرف خطاب قرار می‌گیرد و در بعضی ابیات مثل بیتی که تفسیر کردیم، مخاطب در مقام معشوق حقیقی، و در بعضی ابیات نیز نصرت‌الدین شاه یحیی که ممدوح است مخاطب شاعراست. بدین ترتیب حافظ ممدوح را ابتدا در هیأت معشوق می‌بیند تا بتواند در غزل او را وصف کند وبعد معشوق مجازی او را به یاد معشوق حقیقی می‌اندازد و او را با سخنانی به مقتضای معشوق حقیقی طرف خطاب قرار می‌دهد و چون مخاطب شعر ممدوح نیز هست گاهی هم به اقتضای مقام ممدوح یا مخاطب سخن می‌گوید. تغییر ماهیت مخاطب زمینهٔ معنایی سخن را تغییر می‌دهد و تغییر این زمینهٔ معنایی، ارتباط و پیوند معنایی ابیات را به ظاهر برهم می‌زند و این هم خود سبب افزونی پرسش‌های خواننده از متن در نتیجه وجود ابهام در متن می‌گردد.

طبیعی است این پرسش‌ها در طول یک غزل بسیار بیشتر و در نتیجه کشف پیوند

معنی میان ابیات دشوارتر می‌گردد و از این جهت با توجه به آنچه قبلاً گفتیم به‌ندرت غزلی با غزل‌های حافظ قابل مقایسه است.

برای نمونه می‌توان غزلی از عاشقانه‌های سعدی را که کمال غزل عاشقانهٔ کلاسیک فارسی است با غزلی از حافظ مقایسه کرد.

شب عاشقان بیدل چه شبی دراز باشد	تو بیا کز اول شب در صبح باز باشد	۱
عجب است اگر توانم که سفر کنم ز دستت	به کجا رود کبوتر که اسیر باز باشد	۲
ز محبتت نخواهم که نظر کنم به رویت	که محب صادق آنست که پاکباز باشد	۳
به کرشمهٔ عنایت نگهی به سوی ما کن	که دعای دردمندان ز سر نیاز باشد	۴
سخنی‌که نیست طاقت که ز خویشتن بپوشم	به کدام دوست گویم که محل راز باشد	۵
چه نماز باشد آن را که تو در خیال باشی	تو صنم نمی‌گذاری که مرا نماز باشد	۶
نه‌چنین حساب‌کردم‌چو تو دوست‌می‌گرفتم	که ثنا و حمد گوئیم و جفا و ناز باشد	۷
دگرش چو باز بینی غم دل مگوی سعدی	که شب وصال کوتاه و سخن دراز باشد	۸
قدمی که برگرفتنی به وفا و عهد یاران	اگر از بلا بترسی قدم مجاز باشد[۶]	۹

پرسش‌هایی که در این غزل برای خواننده‌ای عادی مطرح می‌شود یا از ذهن او می‌گذرد از این قرار است:

۱. مخاطب ابیات غزل کیست؟
۲. بیدل، به چه معنی است؟
۳. مصراع دوم در بیت اول چه معنی دارد؟
۴. در بیت ۲، چه رابطهٔ معنایی میان مصراع اول و دوم وجود دارد؟
۵. چرا محب صادق اگر نظر به روی معشوق نکند، پاکباز است؟
۶. معنی کرشمهٔ عنایت چیست؟
۷. در بیت ۴، چه رابطهٔ معنایی میان دو مصراع وجود دارد؟
۸. در بیت ۵، سخنی که نیست طاقت که ز خویشتن بپوشم، چه سخنی است؟
۹. در بیت ۶، چه رابطه‌ای میان دو مصراع وجود دارد؟
۱۰. در بیت ۹، چرا قدم به وفا و عهد یاران برداشتن اگر به‌سبب ترس از بلا باشد

قدم مجاز است؟

چنانکه دیده می‌شود، در این غزل سعدی ده پرسش برای خواننده مطرح می‌شود که پاسخ پرسش‌های ۲ و ۶ را اگر کسی نداند به کمک منابع بیرون از متن به آسانی می‌تواند بیابد و البته برای غالب خوانندگان این پرسش‌ها ساده‌تر از آن است که اصولاً مطرح شود. پاسخ پرسش‌های دیگر نیاز به رجوع به منابع خارج از متن ندارد و پاسخ آنها در خود متن داده شده است و هر خواننده‌ای که اندک آشنایی با شعر داشته باشد با اندکی تأمل پاسخ‌ها را از خود متن درمی‌یابد. به هرحال پاسخ پرسش‌ها چندان روشن و واضح است که می‌توان گفت غزل سعدی همه چیز را به خواننده می‌گوید و مجالی برای پرسش و تأمل برای او باقی نمی‌گذارد. گویی سعدی به همهٔ سؤال‌های مخاطبان فرضی خود پاسخ داده است. در گفتگوی سعدی با مخاطب و مخاطب با متن همه چیز روشن و واضح می‌شود.

این غزل سعدی نمونه‌ای از غزل‌های عاشقانه در شعر کلاسیک است که خصوصیات آن در همین حوزهٔ گفتگو و پرسش‌انگیزی با غزل‌های دیگر کم و بیش مشابه است.

در غزل‌های حافظ با ترکیب غزل عاشقانه و عارفانه چنانکه گفتیم تعداد پرسش‌ها بسیار بیشتر می‌شود اما غالب پرسش‌ها به گونه‌ایست که در غزل به آن پاسخی روشن داده نمی‌شود و به یاری منابع خارج از متن نیز نمی‌توان پاسخ آنها را دریافت. تنها با تأمل زیاد می‌توان پاسخ پرسش‌ها را یافت و این پاسخ‌ها نیز چنان نیست که بتوان بقطع گفت تنها پاسخ آن پرسش‌هاست.

با توجه به آنچه دربارهٔ تأویل، پیوند معنایی ابیات و بخصوص پرسش‌های حاصل ازگفتگوی متن گفتیم، اکنون به تفسیر و تأویل شعری از حافظ می‌پردازیم تا نشان دهیم تأویل که باید انسجام باطنی متن را آشکار کند، یافتن پاسخ برای همهٔ پرسش‌هایی است که متن شعر در مقابل خواننده می‌گذارد.

چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست — سخن‌شناس نه‌ای جان من خطا اینجاست ۱

سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید — تبارک‌الله ازین فتنه‌ها که در سرماست ۲

در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست — که من خموشم و او در فغان و در غوغاست ۳

دلم ز پرده برون شد کجایی ای مطرب	بنال هان که ازین پرده کار ما بنواست	۴
مرا به کار جهان هرگز التفات نبود	رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست	۵
نخفته‌ام ز خیالی که می‌پزد دل من	خمار صد شبه دارم شرابخانه کجاست	۶
چنین که صومعه آلوده شد ز خون دلم	گرم به باده بشوئید حق بدست شماست	۷
از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند	که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست	۸
چه ساز* بود که در پرده می‌زد آن مطرب	که رفت عمر و هنوزم دماغ پر ز هواست	۹
ندای عشق تو دیشب در اندرون دادند	فضای سینهٔ حافظ هنوز پر زصداست	۱۰

سؤال‌هایی که برای خوانندهٔ شعر، مطرح می‌شود از این قرار است:

۱. اهل دل چه کسانی هستند؟

۲. سخن اهل دل چه سخنی است که مخاطب غزل آن را خطا می‌داند؟

۳. مخاطب غزل کیست؟ خطاب عام به مخاطبان غزل است یا مخاطبی خاص؟

۴. سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید، یعنی چه؟

۵. چرا شاعر سرش به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید؟

۶. فتنه‌ای که در سر ما (حافظ) است، چه فتنه‌ایست؟

۷. چرا حافظ خسته‌دل است؟

۸. آن که در درون حافظ در فغان و در غوغاست، کیست؟

۹. چگونه ممکن است کسی خاموش باشد و دیگری در اندرون او فغان و غوغا کند؟

۱۰. «دلم ز پرده برون شد» یعنی چه؟ و از میان معانی محتمل آن کدام درست است؟

۱۱. میان «دل از پرده برون شدن» و «نوای مطرب» چه رابطه‌ای وجود دارد؟

۱۲. چرا نوای مطرب کار دل را به نوا می‌کند؟

۱۳. مخاطب بیت چهارم مطرب است، آیا مخاطب سه بیت اول یک نفر است یعنی همان کسی که سخن اهل دل را خطا می‌داند؟ یا تنها در بیت اول او

---

* در حافظ خانلری و حافظ سایه: راه

مخاطب است و دو بیت بعد روی به همهٔ خوانندگان شعر دارد؟

۱۴. آیا مخاطب بیت ۵، همان «مطرب» در بیت ۴، است یا روی به مخاطبان شعر دارد؟ یا مخاطب دیگری جز آنهاست؟

۱۵. چه زمانی حافظ را به کار جهان التفات نبود؟

۱۶. چه زمانی به خاطر «رخ تو» به کار جهان التفات پیدا کرد.

۱۷. اگر این «تو» اشاره به مطرب و مخاطب نیست، چه کسی است که رخ زیبای او جهان را در چشم حافظ می‌آراید؟

۱۸. چه خیالی حافظ در دل می‌پزد که مانع خواب او می‌شود؟

۱۹. چرا خمار حافظ صد شبه است؟

۲۰. منظور از شرابخانه همان معنی حقیقی آن است؟

۲۱. میان دو مصراع بیت ۶، چه ارتباط معنایی وجود دارد؟

۲۲. مخاطب بیت هفت آیا اهل صومعه‌اند؟

۲۳. آیا صومعه از نظر حافظ مکان دینداران واقعی است؟

۲۴. آلوده کردن صومعه به خون دل یعنی چه؟

۲۵. چرا اگر مخاطبان بیت ۷، حافظ را به باده بشویند حق به‌دست آنان است؟

۲۶. مخاطب بیت ۸، کیست؟

۲۷. آیا «دیر مغان» از نظر حافظ مقابل صومعه است؟

۲۸. دیر مغان، مکان چه کسانی است؟

۲۹. چرا حافظ را به دیر مغان عزیز می‌دارند؟

۳۰. آتشی که در دل حافظ است و هیچگاه خاموش نمی‌شود چه آتشی است؟

۳۱. مخاطب بیت ۹، کیست؟

۳۲. «آن مطرب» کدام مطرب است؟

۳۳. «راه در پرده زدن» به چه معنی است، و از معانی محتمل آن کدام در اینجا منظور است؟

۳۴. چرا عمری رفته است ولی هنوز دماغ حافظ پر از هواست؟

۳۵. پر از هوا بودن دماغ، دو معنی دارد کدام مراد است؟

۳۶. میان دو مصراع بیت ۹، چه پیوند معنایی وجود دارد؟
۳۷. «تو»، که مخاطب بیت ۱۰ است، کیست؟
۳۸. ندای عشق را در اندرون دادن، یعنی چه؟
۳۹. چرا فضای سینهٔ حافظ هنوز پر ز صداست؟
۴۰. هنوز، یعنی چه زمانی؟
۴۱. آیا میان ابیات این غزل پیوند معنایی می‌توان برقرار کرد؟

اگر معنی لغوی بعضی از کلمات و ترکیبات را که معنی حقیقی آنها نیز ممکن است روشن نباشد و نیاز به مراجعه به فرهنگ داشته باشد براین چهل و یک پرسش بیفزاییم، تعداد پرسش‌ها بیشتر می‌شود. پاسخ به این چهل و یک پرسش را نمی‌توان با مراجعه به منابع بیرون از متن دریافت. زیرا بسیاری از آنها در همین ساختار متن و در همنشینی با کلمات متن و معنی حاصل از آنها باید معنی و شرح شود. در این متن حتی معنی کلمات و ترکیباتی که روشن است مثل پرده، مطرب بنوا بودن، شرابخانه، صد شبه، خمار، خون دل، آتش، دیشب، هنوز، شستن، و... از معنی حقیقی خود تجاوز می‌کند و با مراجعه به فرهنگ لغت هیچ گرهی از ابهام متن گشوده نمی‌شود. در حالیکه دریک غزل غیر عرفانی که پرسش‌ها غالباً از همین نوع است، با مراجعه به خود متن یا منابع بیرون از متن حل می‌شود.

برای پاسخ به این چهل و یک سؤال ما منبعی جز همین غزل و دیوان حافظ و میراث فرهنگی قبل از حافظ در اختیار نداریم و این میراث فرهنگی نیز به گونه‌ای نیست که پاسخ‌های خود را به روشنی در جایی از آن بیابیم. آشنایی هر چه بیشتر با آن میراث فقط به ما کمک می‌کند تا پاسخی برای پرسش‌های خود حدس بزنیم. از آنجا که این آشنایی در هر حال محدود است پاسخ ما نیز قطعی نیست. آشنایی با این میراث که حضور بالفعل در ذهن ما ندارد بیش از آنکه به کار پاسخ به پرسش‌ها بیاید به کار شهادت بر صحت پاسخ‌هایی می‌آید که ما در نتیجهٔ تأمل و دقت همه جانبه بر متن دریافته‌ایم. در واقع یک تأثیر و تأثر متقابل میان ذهن خواننده و متن برقرار می‌شود که هر کدام استعدادها و اندوخته‌های پنهان دیگری را از قوه به فعل

می‌آورد. این فرآیند دهندگی و ستانندگی نوعی گفت‌وگوی خاموش میان متن و ذهن است که تداوم جریان آن را دو طرف گفت‌وگو و قابلیت‌های آن دو تضمین می‌کند.

در مقایسهٔ شعر سعدی با شعر حافظ ما دو گونه رفتار متفاوت با زبان می‌بینیم. سعدی از زبان حاکم بر جامعه استفاده می‌کند و اسیر اقتدار زبان است به همین سبب ارتباط هر خواننده‌ای با آن بسهولت انجام می‌گیرد. در حالیکه رفتار حافظ با زبان نوعی عصیان علیه زبانی است که بر جامعه حاکم است. او با شکستن اقتدار نشانه‌ها و حذف جملات توضیحی و گریز از اطناب‌های لازم برای درک معنی سعی می‌کند از اقتدار زبان حاکم بر جامعه ـ که خیلِ اکثریت ریاکار از قبیل شیخ، پیر، صوفی، واعظ، فقیه، محتسب، قاضی و مفتی از آن بیشترین استفاده را می‌کنند ـ خود را آزاد کند، تا از این طریق نیز عصیان خود را علیه چنین جامعه‌ای تحقق بخشد. گریز از ایضاح، و معنی مثبت بخشیدن به واژه‌هایی که نزد گروه حاکم و جامعه معنای منفی دارد از قبیل رند و قلندر و خراباتی و میخواره و شراب و میخانه و خرابات و امثال آن، و معنی منفی بخشیدن به واژه‌هایی مثل مسجد و خانقاه و صومعه و پیر و شیخ و صوفی و واعظ و... در حقیقت بخشی از همین عصیان علیه جامعه از طریق زبان است. این نکته‌ایست که در شعر صوفیانه بخصوص شعر غنایی صوفیانه نیز می‌بینیم زیرا تصوف نیز نوعی قیام علیه دیندارانی بود که دین عادتی را وسیله‌ای برای بهره گیری بیشتر از دنیا ساخته بودند. کناره گیری زاهد ـ صوفیانِ اولیه از جامعه‌ای که اکثریت آن از حقیقت دین دور شده بودند، آنان را به گروه اقلیتی بدل کرده بود که تقابلشان با اکثریت و شیوهٔ زیست و جهان نگریشان به خدا و هستی و ایمان و نیز تجارب روحیشان در خلال ذکر و خلوت بر زبان آنان تأثیر گذاشته بود؛ زبانی که اعتراض آنان را از طریق بیگانگی با زبان رایج در میان مردم و زبان عالمان و صاحب‌منصبان وابسته به نظام خلافت و حکومت، به نمایش درمی‌آورد.

در شعر سعدی چنانکه اشاره کردیم هیچ پرسش دشوار و قابل تأملی که ما را به منابع برون متنی بکشاند و یا تأمل بسیار بر متن را طلب کند وجود ندارد. در

شعرهای عرفانی سعدی البته تعداد پرسش‌ها از متن به نسبت زمینهٔ معنایی بیشتر می‌شود اما این پرسش‌ها نیز محدوده‌ای بسیار تنگتر از غزل حافظ دارد بطوری که می‌توان با کمی آشنایی با تصوف و عرفان پاسخ آنها را غالباً دریافت. از ابهام‌های گوناگونی که در غزل‌های حافظ و مولوی می‌بینیم و پرسش‌های تازه و متنوعی که شعر آنها برمی‌انگیزد، در شعر سعدی اثری نیست و این ناشی از عدم درگیری سعدی با مشکلات ذهنی و عدم درگیری فکری او با جامعه و هستی بشر است. سعدی بر خط سیر معلوم شریعت گام برمی‌دارد، چنانکه می‌نماید که از دنیا برخوردار است و به آخرت خود نیز مطمئن. او وظیفهٔ خود را نسبت به جامعه تعلیم اخلاقی جامعه می‌داند. این وضع سبب می‌شود تا او با زبانی ساده و آشنا معانی آشنا را بیان کند. او حتی عشق را در حد اعتدال تجربه می‌کند و از آن برخوردار می‌شود. زبان او نشانهٔ پذیرش زندگی و رضایت از آن است. از حکایات گلستان و بوستان و نصایح او می‌توان تا حد زیادی به فضای ذهنی سعدی پی برد.

بسیاری از پرسش‌هایی که در غزل حافظ مطرح کردیم و پاسخ آنها نیازمند تأمل است، در شعر سعدی یا اصلاً مطرح نمی‌شود یا بسیار بندرت ممکن است مطرح شود. این به این معنی نیست که حافظ همواره مضامین و سخنانی را مطرح می‌کند که نسبت به شاعران دیگر تازگی دارد، بلکه ابهام‌ها ناشی از شیوهٔ بیان و کیفیت طرح معانی و خودداری از وضوح و تصریح در نتیجهٔ نگرانِ ذهن و فهم خواننده نبودن است. سعدی مخاطبان فرضی خود را همیشه از نظر فهم و هوش و آگاهی فروتر از خود می‌بیند و بیشتر از آنکه احوال روحی و روانی خود را از طریق شعر تصویر کند، معانی لازم و قابل فهم و منطقی را از تجربهٔ خود انتزاع می‌کند و با خواننده در میان می‌گذارد. در شعر سعدی ما سعدی را در مقام فردی دست‌به‌گریبان با خلجان‌ها و هیجانات روحی و شک و تردیدها و امید و حرمان‌ها نمی‌بینیم، در مقام مصلحی اخلاقی می‌بینیم که در پی انجام رسالت خود در مقام یک شاعر نسبت به افراد جامعه است. اما حافظ بدون ترس از نام و ننگ خودش را افشاء می‌کند و هیجان‌ها و تجارب روحی خود را بدون پرده‌پوشی مثل رندی مست و خراب، بی‌نگرانی از نام و ننگ، عریان به مخاطب باز می‌نماید.

مصلحت‌اندیشی سعدی حجابی میان او و مخاطبان است و رفع حجابی میان مخاطبان و متن شعر او؛ و بالعکس عدمِ مصلحت‌اندیشیِ مست و خرابی چون حافظ حجابی است میان مخاطبان و متنِ شعر او و رفع حجابی است میان مخاطبان و خود او. حجابی که میان سعدی و مخاطبان وجود دارد هیچگاه از طریق فهم شعر او از میان برنمی‌خیزد. مخاطب از طریق شعر سعدی، سعدیی را می‌بیند که خود او خواسته است به خواننده بنماید. اما اگر مخاطب موفق شود حجاب میان خود و میان متن شعر حافظ را براندازد، حافظ را چنانکه هست می‌بیند. برانداختن این حجاب میان مخاطب و متن، همچنین سبب می‌شود که مخاطب یا خواننده، بخشی از فردیت و ذهنیت خود را نیز کشف کند در حالیکه در شعر سعدی چنین امکانی وجود ندارد. به همین سبب شعر حافظ خواننده را به تأویل و شرکت در خلاقیت شعر و تجلی فردیت مکتوم او می‌کشاند و او را از جبر فردیت‌ستیزِ نظام حاکم آزاد می‌کند اما غزل سعدی توضیح‌پذیر است و خواننده را در حد عضو منفعل نظام حاکم و راضی به وضع موجود نگه می‌دارد و امکان ظهور فردیت را بر او می‌بندد. با توجه به آنچه گفتیم، در اینجا سعی می‌کنیم در خلال تأویلی که از شعر حافظ در حد مقدور خود به‌دست می‌دهیم، به پرسش‌های برخاسته از شعر او پاسخ دهیم و نیز موضوع تأویل‌پذیری شعر حافظ را با مثالی روشن کنیم. این تأویل را با طرح موضوع پرسش‌ها به پیش می‌بریم تا از کلی‌گویی‌های متداول حتی‌المقدور پرهیز کنیم:

۱. **اهل دل:** اهل دل را اگر در مقایسه با اهل نقل و اهل عقل در نظر بگیریم، عارفان را تداعی می‌کند. زیرا اگر اهل نقل متشرعان و فقیهان باشند، اهل عقل فلاسفه‌اند، و اهل دل عارفان و عاشقان که بر تجربه‌های روحی خود تکیه می‌کنند و در راه جستن حقیقت و نیل به یقین نه عقل را کارآمد می‌دانند و نه نقل را کافی. ارتباط دل با عشق در غالب آثار صوفیه مکرر بیان شده است. از جمله شیخ احمد غزالی گفته است: «هر چیز که هست او را کاری است از اعضای آدمی. دیده را کاردیدن است تا دیدن نبود او بی‌کار بود و گوش را کار شنیدن، اگر نبود او بی‌کار بود، و همچنین هر عضوی را از اعضاء کاریست؛ کار دل عاشقی است تا آن نبود او

را هیچ کار نیست و بی‌کار است. چون عاشقی آمد او را نیز کار خود فرادید آمد، که دل را برای عشق و عاشقی آفریده‌اند[۷].»

عطار نیز ترکیب اضافی «اهل دل» را بارها در آثار خود در معنی عارفان و عاشقان «و مشتاقانِ رویِ محبوب» به کار برده است. آنان اهل عشق و معرفت‌اند:

- **داغ دل آور کـه در مـیدان درد — اهل دل از داغ بشـناسند مـرد[۸]**
- **چشم مشتاقان روی دوست را — نسـیه نـبود پـرتو رخسار او**
  نقد باشد اهل دل را روز و شب — در مـقام مـعرفت دیـدار او[۹]

مولوی، بارها در مثنوی و دیوان شمس این اصطلاح را به کار برده است. در دیوان، مولوی اهل دل را در مقابل اهلِ گِل، آورده است. اهل دل، گُل و اهل گِل، خارند، اهل دل دریا هستند که هر قطره‌ای اگر در آن رود درّ و مرجان می‌شود. کاروانسالار اهل دل و انبیا حق است. آنان از عشق برخوردارند که راحت‌های آن چون خود عشق بی‌انتهاست و از آنان جز دوام جان روایتی نیست آنان هم عاشق حق‌اند و هم معشوق حق.

- **اهـلِ دل خـورشید و اهـلِ گِـل غـبار — اهـل دل گُـل اهـل گِـل خـار آمـدند**
  غـم‌مخور ای مـیرعالم، زیـن گـروه — کـاهل دل، دل‌بـخش و دلدار آمـدند
- **جـملهٔ تـجار مـا اهـل دل و انـبیا — هـمره ایـن کـاروان خـالق غـفار بـین**
- **رو بـه دل اهـل دلی جـای گـیر — قـطره بـه دریـا دُر و مـرجـان شـود**
- **نیست به جز دوام جان ز اهـل دلان روایـتی — راحت‌های عشق را نیست چو عشق غایتی[۱۰]**

به سبب مقام بلند اهل دل است که مولوی آنان را واصلان به حق می‌داند که از نطق اشیاء با حواس روحانی آگاه‌اند:

نطق آب و نطق خاک و نـطق گـل — هست محسوس حواس اهل دل[۱۱]

اهل دل، در بوستان و گلستان سعدی به معنی آگاهان و حقیقت‌بینان آمده است:

- «... بوذرجمهر بشنید و گفت: اندیشه کردن که چه گویم به از پشیمانی خوردن که چرا گفتم... فکیف در نظر اعیان حضرت خداوندی، عَزَّنَصْرُهُ که مجمع اهل دل است و مرکز علمای متبحّر[۱۲].»

- **بزرگی کز او نام نیکو نماند — توان گفت با اهل دل کو نماند**[۱۳]

حافظ، اهل دل را به معنی عارف به کار می‌برد اما عارفِ عاشق که شخصیتی مشابه پیر مغان دارد. در هر هشت موردی که حافظ در دیوان خود از اهل دل یاد کرده است لحن او ستایش‌آمیز و مبتنی بر قبول شخصیت اهل دل است: قبول اهل دل، کلید گنج سعادت است، دعای اهل دل مستجاب است. کنج اهل دل نورانی است. اهل دل در مقابل ناز نازنینان اهل نیاز است. در جهان بندرت اهل دل یافت می‌شود سخن اهل دل آن است که وقت گل باید به عشرت کوشید.

- **به‌راه میکده حافظ خوش از جهان رفتی — دعای اهل دلت باد مونس دل پاک**
- **در این خمار کسم جرعه‌ای نمی‌بخشد — ببین که اهل دلی در میان نمی‌بینم**
- **بهای نیم کرشمه هزار جان طلبند — نیاز اهل دل و ناز نازنینان بین**
- **دوستان وقت گل آن به که به عشرت کوشیم — سخن اهل دل است این و به جان بنیوشیم**

چنانکه دیده می‌شود اهل دل در دیوان حافظ چهره‌ای مثل پیر مغان دارد که هم عارف است و هم عاشق. از یکسو به آسمان می‌نگرد و از سوی دیگر به زمین و دو بعد وجودی خویش را در مقام عدل انسانی، به نمایش می‌گذارد و از ریا و تظاهر در نتیجهٔ این نگرش دوگانه برکنار می‌ماند. سخن از شراب و باده و میخانه و خرابات گفتن، چهرهٔ ملامتی او را ــ که خود بهانه‌ای برای گریز از خوشنامی در میان خلق و قرارگرفتن در جرگهٔ پیران و صوفیان ریاکار است ــ برجسته می‌کند. گفتن همین سخنان و نسبت آن به خویش، نوعی جهاد با نفس است. اهل دل به سبب همین عشق به حق که اظهار آن به‌ظاهر عشق مجازی می‌نماید، و این نمایشِ خود در جرگهٔ رندان و قلندران و اهل ملامت از طریق زبان، اعتراض اهل سلامت و نیز دوستان و آشنایان را برمی‌انگیزند.

بیت اول غزل حافظ در واقع پاسخی به یکی از این معترضان است که با توجه به آنچه در زبان حافظ رخ می‌نماید، سخن او را خطا می‌داند. این معترض سخن حافظ را که به ظاهر دربارهٔ می و معشوق است خطا می‌شمارد چرا که از انگیزه و علت و حقیقت آن بی‌خبر است. او سخن حافظ را بظاهر حمل می‌کند و در نتیجه چنین

سخنی را هم مایهٔ زیان در دنیا و هم مایهٔ زیان در آخرت می‌داند. چنین برداشتی به نظر حافظ ناشی از سخن‌نشناسی اوست.

۲. از بیت دوم می‌توان دریافت که حافظ خود را در شمار اهل دل می‌داند چون دربارهٔ خود سخن می‌گوید و سخنی می‌گوید که از همان دست است که مخاطب بیت اول می‌تواند آن را خطا بداند: «سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید.» این سخنی است که برای اهل شریعت و اهل سلامت پذیرفتنی نیست. آنان هم به دنیا می‌اندیشند و هم به آخرت و نمی‌توانند نسبت به هیچکدام بی‌اعتنا بمانند. این تسلیم و اعتنا به دنیا و آخرت ناشی از عدم تجربهٔ عشق به معبود است. کسی که مست از عشق است جز معشوق به چیز دیگر نمی‌تواند توجه داشته باشد و بیندیشد. فتنه‌ای که در سر اهل دل و از جمله حافظ است، ناشی از ابراز سخنانی از این دست است که جامعه‌ای که اصول شریعت عادتی بر آن حاکم است و هدایت مردم را متشرعان ریاکار برعهده دارند که هم دنیا را می‌خواهند و هم آخرت را، آن را برنمی‌تابد. زیرا چنین سخنانی هم اصول شریعت مجازی را متزلزل می‌کند و هم موقعیت حامیانِ دنیادارِ آن را و این می‌تواند فتنه‌انگیز باشد.

سخنانی از این دست که حافظ می‌گوید، سخنان اهل دل است یعنی آنان که عاشق‌اند و تنها به حق نظر دارند و این میراثی است که در خلال قرن‌ها در اسلام حقیقی و نه مجازی پرورده شده است تا تفاوت میان اسلام و ایمان حقیقی را تشخص ببخشد. در تفسیر امام جعفر صادق (ع) که از طریق **حقائق‌التفسیر** سلمی، حفظ شده است، در تفسیر آیهٔ: **فَمِنهُم ظالِمٌ لِنَفْسِهِ و مِنهُم مُقْتَصِدٌ وَ مِنهم سابِقٌ بِالْخَیراتِ*** آمده است: ظالِمٌ لِنَفسِهِ کسی است که نظر بر دنیا دارد؛ مُقْتَصِد، کسی است که با قلب خود به آخرت نظر دارد؛ و سابِق کسی است که با روح خویش به حق نظر دارد. این سه گروه در شمار مسلمانانند اما با درجات متفاوت از ایمان. چنانکه دیده می‌شود، سابقان در تفسیر امام همان عارفانند که نه طالب دنیا و نه طالب آخرت‌اند بلکه طالب حق‌اند که این بلندترین درجهٔ ایمان و کمال اسلام است. این سخن امام که بعدها با تعبیرهای گوناگون در سخن پیران متصوفه چون رابعهٔ عدویه، بایزید، حلاج، شیخ احمد غزالی و عین‌القضات و بسیاری دیگر، با

* سورهٔ فاطر (۳۵)، آیهٔ ۳۲.

تأکید دیده می‌شود جایی برای مصلحت‌اندیشی باقی نمی‌گذارد. مستی حاصل از عشقی شورانگیز که با محو اقتدار عقل همراه است، امکانِ بصلاح اندیشیدن و سخن گفتن و تسلط بر سخن را از میان می‌برد و به همین سبب اندیشه‌های فتنه‌انگیز در قالب سخنان فتنه‌انگیز محسوس می‌شود و در نظر آنان که فاقد تجربهٔ عشق‌اند و از دریچهٔ عقل مصلحت‌اندیش به سخن حافظ و عارفان عاشق یا اهل دل می‌نگرند خطا می‌نماید.

۳. مخاطب بیت سوم، همان مخاطب بیت اول و دوم است یعنی کسی که سخن حافظ را خطا می‌داند و نمایندهٔ همهٔ کسانی است که چنین می‌پندارند و این کسان همان دو گروه اول و دوم از مؤمنان در تفسیر امام جعفر صادق‌اند. اما همچنین می‌توان بیت سوم را در خطاب عام به همهٔ مخاطبان شعر دانست. در بیت سوم حافظ به مخاطب خود تذکر می‌دهد که سخن مستِ عاشق بی‌اختیار «منِ» تجربی و عقل مصلحت‌اندیش بر زبان او جاری می‌شود، چرا که هیجانات شدید و جنون‌آمیز عشق که به محو عقل و «منِ» تجربیِ مصلحت‌اندیش منجر می‌شود، سخن را از اسارت «من» و عقل آزاد می‌کند و اسیر «منِ ملکوتی» و حقیقت انسان که جانِ دورمانده از معشوق است می‌سازد و در این صورت گویندهٔ حقیقی «منِ ملکوتیِ» عاشق است که در فراق یار ناله و غوغا می‌کند[۱۴]. در این حال حافظ خاموش گویاست زیرا این «منِ تجربی» او که در میان مردم می‌زید و به اعتبار زیستن در میان مردم و نیازهای گوناگون مصلحت‌اندیش است، نیست که سخن می‌گوید؛ جان عاشق دورمانده از یار و دیار قدسی است که فغان و نالهٔ خویش را توسط «من تجربیِ» بی‌اراده و فانی شده محسوس می‌کند. به همین سبب است که سخن رهاشده از اقتدارِ مصلحت‌اندیشی‌های عقل، در مقایسه با سخنِ «من تجربیِ» مصلحت‌اندیش فتنه‌انگیز و خطا می‌نماید.

۴. چنین سخنی که از اقتدار مصلحت‌اندیشی عقل آزاد است، دل و جان عاشق را از حجاب و پرده‌پوشی ناشی از حضور عقل، عریان می‌کند و اسرار او را فاش می‌سازد. اسراری که به نظر عاقلان مصحلت‌اندیش، فتنه‌انگیز و خطا و کفرآمیز می‌آید و به فاجعه منجر می‌شود. فاجعه‌ای که در مورد کسانی چون حلاج، شیخ

اشراق، عین‌القضات تحقق پیدا می‌کند.

در این بیت روی سخن شاعر بدون هیچ قرینهٔ لفظی یا معنایی متوجه مطرب می‌شود. این تغییر مخاطب ناشی از زمینهٔ معنایی بیت سوم است که مقدمهٔ گذر به بیت چهارم را فراهم می‌آورد. در بیت سوم حافظ از فغان و غوغای کسی سخن می‌گوید که در اندرون دل خسته و عاشق اوست و بی‌اختیار او ناله و فغان می‌کند و این ناله‌ها بصورت شعر و بی‌اختیارِ «من تجربیِ» او اسرار او را فاش می‌سازد و دل یا جان او را از حجاب مستوری بیرون می‌آورد و رسوا می‌کند. به همین سبب حافظ متوسل به مطرب می‌شود و از او می‌خواهد که بخواند تا جان او از این هیجان و بی‌قراری، به قرار و آرامش بازآید.

چنانکه دیده می‌شود بیت چهارم اگر چه با تغییر مخاطب بظاهر پیوند معنائیش با سه بیت قبلی گسسته می‌شود اما در باطن با ابیات قبل پیوند معنایی دارد اما برقراری این پیوند معنایی در گرو پاسخ به این سؤال است که دریابیم چرا نوای مطرب به بیقراری دل یا جان حافظ قرار می‌بخشد و کار او را به قرار می‌آورد و سر و سامان می‌دهد. در غزل سعدی ما هرگز با این گسستگی معنایی ظاهری و انصراف ناگهانی و خلافِ عادت شاعر از مخاطبی به مخاطب دیگر و نیز پرسشی که نتوانیم برای پاسخ آن به کجا مراجعه کنیم، مواجه نمی‌شویم. روشن شدن معنی پرده در عبارت کنایی «دل از پرده برون شدن» و نیز «پرده» در مصراع دوم که به سبب آن کار شاعر به نوا می‌شود، همچنین تا حد زیادی مشروط به پاسخ همان پرسش است. برای پاسخ به این پرسش خواننده تنها می‌تواند یا به بقیهٔ ابیات شعر مراجعه کند یا به ذهن خویش و اندوخته‌های تجربی، علمی و فرهنگی خود تا از طریق جستجو از این اندوخته‌ها پاسخی به آن پرسش فراهم آورد. این بازگشت خواننده به اندوخته‌های ذهنی خود در حقیقت به نوعی شرکت در خلاقیت شعر است. درستی این پاسخ منوط به سازگاری آن با سایر عناصر موجود در شعر است این پاسخ همچنین مقدمهٔ رجوع ما به منابع بیرون از شعر است اما نه برای آنکه به پرسش خود از شعر پاسخ بدهیم بلکه برای آنکه دربارهٔ پاسخی که حدس زده‌ایم اطلاع بیشتری به‌دست آوریم. با تدارک پاسخی برای این پرسش ما مجبوریم بقیهٔ

عناصر و مضامین شعر را به گونه‌ای تفسیر کنیم که با پاسخ ما سازگار و هماهنگ شود و اگر در این کار موفق نشویم مجبوریم پاسخ خود را اگر بتوانیم عوض کنیم. در صورت نتوانستن، این پرسشِ بی‌پاسخ مانده، شعر را برای ما در مقام یک راز نگشوده که هر بار برای گشودن آن می‌توانیم کوشش کنیم باقی خواهد گذاشت. این وضع حتی وقتی موفق شویم پاسخ خود را با سایر عناصر معنایی و لفظی شعر هماهنگ کنیم بکلی از میان نمی‌رود زیرا آنچه اندوخته‌های ذهنی خواننده برای پاسخ و تأویل شعر طرح می‌کند، در بردارندهٔ همهٔ امکاناتی که ذهن شاعر از آن برخوردار بوده است و بافت زمانی و مکانی حاکم بر سرودن شعر در آن تأثیر داشته است، نیست. از آن گذشته فهم و ذهنیت تاریخمند خواننده و بافت موقعیت خواننده در هنگام خواندن شعر چیز ثابتی نیست که سطح برخورد خواننده را با شعر در هر زمانی ثابت و یکسان نگاه دارد بنابراین ساختار بیانی شعر حافظ از طریق ساخت‌شکنی‌هایی از این دست که خلاف عادت‌ها و توقعات ما از زبان و متن نوشتار است و در قرآن کریم نیز نمونه‌های متنوع آن را می‌بینیم، زمینهٔ مکرر خواندن متن و در نتیجه زندگی و سرزندگی و بقای شعر حافظ را در خلال قرن‌ها و نسل‌ها فراهم می‌آورد. عدم وضوح شعر و عدم قطعیت تأویل‌های خوانندگان سبب می‌شود که وسوسهٔ کشف تازه با تغییر ذهن و موقعیت خواننده از میان نرود.

نخستین نکته‌ای که پرسش سابق‌الذکر در بافت خاص شعر تداعی می‌کند، سماع و تأثیر آن بر روح عارف است. آثار صوفیه مشحون از سخنان و نظرات گوناگون دربارهٔ سماع و یا موسیقی است که با آن پیوند جدایی‌ناپذیر دارد. از میان مشایخی که دربارهٔ سماع اظهارنظر کرده‌اند، ذوالنون مصری گفته است: «سماع وارد حق است که دل‌ها بدو برانگیزد و بر طلب وی حریص کند که آن را به حق شنود به حق راه یابد و هر که به نفس شنود در زندقه افتد[15].» سخن ذوالنون، هم به تأثیر مختلف سماع برحسب احوال روحی شنونده اشاره دارد و هم بر اصل ماورای طبیعی موسیقی. در سخنان مشایخ دیگر مانند حصری، نصرآبادی، رودباری، ابوعثمان مغربی نیز سخنانی از این دست در تذکرة‌الاولیاء عطار نقل شده است. و نویسندگان و بزرگان دیگر متصوفه مثل هجویری، قشیری، کلاباذی، غزالی و

دیگران نیز دربارهٔ سماع سخن گفته‌اند. بعضی از صوفیان میان موسیقی و سماع و ندای خداوند در خطاب به ارواح آدمی در میثاق اَلَست پیوندی قائل شده‌اند. جنید شاید نخستین کسی باشد که به این پیوند اشاره کرده است: «حق تعالی ذریّت آدم را در میثاق خطاب کرد که **اَلَسْتُ بِرَبِّکُم**، همه ارواح مستغرق لذت آن خطاب شدند چون درین عالم سماع شنوند در حرکت و اضطراب آیند[۱۶].»

عین‌القضات به همین معنی اشاره می‌کند در آنجاکه می‌گوید: «ای عزیز یاد آر آن روزکه جمال **اَلَسْتُ بِرَبِّکُم** بر تو جلوه می‌کردند... هیچ جان نبود که نه وی را بدید و هیچ گوش نبود الّاکه از وی سماع قرآن بشنید اما حجاب‌ها برگماشت تا به‌واسطهٔ آن حجاب‌ها بعضی را فراموش شد و بعضی را خود راه ندهند تا مقام اول، و کار بعضی موقوف آمد بر قیامت[۱۷].»

به هرحال وقتی سخن از سماع به میان می‌آید و موسیقی، مولوی اولین نامی است که به خاطر می‌آید. آنچه دربارهٔ دلبستگی مولوی به سماع در مناقب العارفین آمده است دربارهٔ هیچیک از شاعران عارف نمی‌بینیم و شواهد متعدد در دیوان غزلیات مولوی دربارهٔ سماع، خود تأکیدی است بر سخنان افلاکی. مولوی نیز مثل جنید و عین‌القضات موسیقی را لحنی بهشتی می‌داند که ارواح ما آشنایی سابق با آن دارند. مولوی سماع را غذای عاشقان می‌داند و انگیزهٔ تصور اجتماعِ عاشقان با حق:

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها — از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق — می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند کاثار بهشت — نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم — در بهشت این لحن‌ها بشنوده‌ایم
گر چه بر ما ریخت آب و گل شکی — یادمان آمد از آن‌ها چیزکی...
پس غذای عاشقان آمد سماع — که درو باشد خیال اجتماع[۱۸]

چنانکه در سخن ذوالنون هم دیدیم تأثیر موسیقی بر حسب احوال مستمع است. این سخن را دیگران از جمله امام محمد غزالی و صاحب کشف‌المحجوب بسط داده‌اند. هجویری می‌گوید مثال اصل سماع همچون آفتاب است که بر همه

چیزها برافتد و هر چیزی را به مقدار مراتب آن چیز از آن ذوق و شرب باشد یکی را می‌سوزد و یکی را می‌فروزد و یکی را می‌نوازد و یکی را می‌گدازد[۱۹].» بنابراین سماع ممکن است هم برانگیزد و مایهٔ اضطراب و بی‌قراری شود و هم سبب آرامش و سکون گردد. قشیری، سماع را غذای ارواح اهل معرفت می‌داند[۲۰]. و این همان سخنی است که مولوی نیز به آن اشاره می‌کند. صاحب شرح تعرف، اشاره می‌کند که: «گروهی اصل سماع را از آنجا می‌دانند که حق تعالی گفت: **اَلَستُ بِرَبِّکُم** و گروهی گفته‌اند که اصل سماع از آنجاست که حق تعالی چون جان را با کالبد آدم(ع) فرو آورد، آدم عطسه داد. خطاب آمد: یرحمک ربک. تا جان آدم بر لذت آن ذکر قرار گرفت. اکنون چون سماع پدید آید، لذت سماع آن ذکر یاد آید[۲۱].»

چنانکه دیده می‌شود در سخن صاحب شرح تعرف، خطاب ذکر حق که اصل سماع را از آن دانسته‌اند سبب می‌شود تا جان آدم قرار گیرد. بنابراین سماع یادآور آن ذکر و سبب قرار جان و دل می‌شود. و سخن روزبهان که سماع را سفیر حق می‌خواند که سامع را به وجدان مأمول بشارت می‌دهد[۲۲]، نیز به همین قرار و آرامش اشاره دارد. مولوی نیز در میان اشاره‌های مکرر که در غزلیات خود به سماع دارد به این خاصیت قرار بخشی سماع نیز اشاره می‌کند:

- **سماع از بهر جان بی‌قرار است   سبک بر جه چه جای انتظار است؟[۲۳]**
- **سماع آرام جان زندگانست   کسی داند که او را جان جانست[۲۴]**

گذشته از این قرار بخشی، مولوی سماع را امری آسمانی می‌داند که حاوی پیغام آسمانیان است و دل غریب را که در این عالم از محبوب جدا افتاده است، آرام می‌بخشد:

سماع چیست ز پنهانیان دل پیغام   دل غریب بیابد ز نامه‌شان آرام
شکفته گردد ازین باد شاخه‌های خرد   گشاده گردد ازین زخمه در وجود مسام...
حلاوتی عجبی در بدن پدید آید   که از نی و لب مطرب شکر رسید به کام
هزار کژدم غم را کنون ببین کشته   هزار دور فرح بین میان ما بی‌جام...[۲۵]

بنابر آنچه دربارهٔ سماع و موسیقی گفتیم، دعوت حافظ از مطرب نتیجهٔ بیت

سوم است که در آن از بی‌قراری جان خود سخن می‌گوید. آواز مطرب وسیله‌ایست تا او به جان بی‌قرار خویش که بی‌اختیار او ناله و افغان می‌کند قرار و آرامش بخشد. عبارت کنایی **«از پرده بیرون شدن»** برحسب آنکه پرده را به معنی «حجاب» بگیریم یا «لحن و نغمه و مقام» موسیقیایی معانی مختلف پیدا می‌کند. در معنی اول، عبارت به معنی: آشکار شدن، رسوا شدن، راز از پرده برون افتادن است. اما در معنی دوم پرده (لحن و نغمه) به معنی: از کوک خارج شدن، از حالت طبیعی بیرون آمدن، از ضبط و اختیار خارج شدن است. در ضمن با توجه با ترکیبِ «به نوا بودن» در مصراع دوم، «از پرده بیرون شدن» معنی «بی‌نواشدن» را که متناسب با «از کوک خارج شدنِ (ساز)» است نیز تداعی می‌کند. «به نوا بودن یا شدن» غیر از معنی حاصل از تک‌تک کلمات که به معنی «با آهنگ بودن یا شدن» است ـ که گفتیم تقریباً معنایی متضاد با «از پرده بیرون شدن» دارد ـ معنی کنایی «با سر و سامان بودن یا شدن» و نیز «قرار یافتن» و به «قرار باز آمدن» را هم دارد که در این معنی نیز متضاد با یکی از معانی کنایی «از پرده بیرون شدن» است. علاوه بر آن وقتی عبارت کنایی «از پرده بیرون شدن» را چنانکه گفتیم معادل «بی‌نوا شدن» فرض کنیم، خود این عبارت غیر از معنی «بی‌آهنگ شدن» به معنی «بیچاره شدن» هم هست که در این صورت متضاد با «به نوا بودن» به معنی «توانگر* بودن» است. طیف امکانات معنایی و تداعی‌های حاصل از بافت کلامی از این دست، نیز به نوبهٔ خود سبب می‌شود که هر پاسخی به پرسش‌های ما آن درجه از قطعیت را پیدا نکند که امکانات معنایی دیگر را منتفی بدانیم. در نتیجه گفتگو با متن غزل حافظ ما را در این زمینه نیز به نتیجهٔ قطعی نمی‌رساند و تازه وقتی هم در مقام یک خواننده به قطعیت یک تفسیر قانع می‌شویم، نمی‌توانیم وسوسهٔ امکانات معنایی دیگر را از خاطر بزداییم. این وضعی است که در متن غزل سعدی هرگز با آن مواجه نمی‌شویم. به همین سبب است که معنی غزل حافظ تنها در بافت و ساخت آن وجود دارد و هر تغییری در آن به معنی محو امکانات معنایی آن و در نتیجه از میان بردن غزل و سر و

---

* معنی «توانگر» را مقایسه کنید با این بیت حافظ:

ای گدای خانقه بر جه که در دیر مغان   می‌دهند آبی و دل‌ها را توانگر می‌کنند

کار داشتن با متنی غیر از غزل حافظ است. با توجه به آنچه گفتیم می‌توانیم معانی زیر را از جمله امکانات معنایی بیت، با عطف توجه به بیت قبل از آن به حساب آوریم:

۱. دلم از قرار و آرام خارج شد. ای مطرب کجایی؟ بخوان! (یا بنواز) که از این نوای تو کار ما به قرار باز می‌آید.

۲. دلم از اختیار من بیرون آمده است و راز نهفته‌ام را افشا می‌کند. ای مطرب کجایی؟ بخوان که از نوای تو دل دوباره آرام گیرد و در اختیار من درآید.

۳. دلم از حجاب بیرون آمد و اسرار مرا با ناله و فغان خویش افشا کرد. ای مطرب کجایی؟ بخوان که این نوای تو دلم را در حجاب باز آرد زیرا که از این حجاب است که کار ما به رسوایی نمی‌کشد و سامان پیدا می‌کند.

۴. دلم زار و بیچاره شد، ای مطرب کجایی که بخوانی تا با نوای تو دل ما توانگر شود و کار ما سامان بگیرد.

معانی فوق اگر چه به هم نزدیک‌اند اما چگونه می‌توان یکی را بر دیگری ترجیح داد و صحت آن را در نسبت به حافظ مسلم دانست؟

وقتی به خود غزل بازگردیم مطالب دیگری برای ما مطرح می‌شود: کسی که اهل دل نبوده است، سخن شاعر را که خود اهل دل است خطا شمرده است و احتمالاً آن سخنان را که لابد دم زدن از شراب و عشق و رندی هم هست مایهٔ زیان دنیا و آخرت شمرده است. شاعر به او پاسخ می‌دهد که عاشق دور مانده از یار را نه پروای دنیاست و نه پروای آخرت که سخن از روی مصلحت بگوید. او از روی عقل و اختیار سخن نمی‌گوید. روح بی‌قرار و ناآرام اوست که در فراق یار و دیار فغان و غوغا سر می‌دهد. سپس روی به مطرب می‌کند و یا از روی درماندگی مطرب را می‌خواند که بخواند تا دل او آرام و قرار یابد و از این فغان و غوغا آرامش پیدا کند زیرا دل او از پرده برون شده است. تا همین جای غزل می‌توان دریافت میانِ عبارت کنایی «از پرده برون شدن دل» و فغان و غوغای بیرون از مصلحت و اختیارِ جان شاعر ارتباطی وجود دارد. یعنی فغان و غوغا و بی‌قراری دل، نتیجهٔ از پرده برون شدن اوست. اگر این ارتباط را بپذیریم، «بیرون شدن دل از پرده» می‌بایست از حال

طبیعی خارج شدن دل، یا مست شدن و از ضبط و حاکمیتِ عقل خارج شدن دل باشد که حاصلِ آن بیرون رفتن از دایرهٔ مصلحت‌اندیشی و خویشتنداری است. در این حال است که دل یا جان حافظ سخنانی می‌گوید که اگر چه بظاهر از لب شاعر بیرون می‌آید و گوینده اوست اما در حقیقت گوینده جان عاشق و بی‌قرار اوست که چون از روی مصلحت‌اندیشی و حاکمیت عقل سخن نمی‌گوید، مستمعان عاقل و هوشیار و مصلحت‌اندیش را که دلبستهٔ نعمات دنیا و آخرت‌اند، خلاف عادت و عیبناک می‌نماید. بنابراین «دل از پرده برون شدن» می‌تواند به معنیِ از حجاب مصلحت‌اندیشی و خویشتنداری بیرون آمدن، باشد. برای چنین تأویلی می‌توان از دیوان حافظ هم شواهدی جست:

اگر از پرده برون شد دل من عیب مکن　　　شکر ایزد که نه در پردهٔ پندار بماند

این بیت می‌تواند پاسخی سنجیده به همان کسی باشد که چون در پردهٔ پندار مانده است، سخن عاشقان و اهل دل را خطا می‌شمارد. این کس در شمار همان زاهدان و شیخان و شریعتمداران دنیادارِ آخرت‌اندیش است که در بسیاری از غزل‌های حافظ پنهان و آشکار آماج طعن و تعریض حافظ‌اند. در بیتی دیگر نیز حافظ چارهٔ تدارک حال دل و به خویش‌آوردن او را همان‌طور که در غزل مورد بحث هم دیدیم، موسیقی و سماع می‌داند:

دلم از پرده بشد حافظ خوش‌گوی کجاست　　　تا به قول و غزلش ساز نوایی بکنیم

اما هنوز جای پرسش دربارهٔ این بیت باقی است و ممکن است کسی بپرسد که این مطرب کیست؟ آیا مطرب در این بیت مطربی است زمینی یا حق است که نوای «الست بربکم» او در واقعهٔ میثاق ارواح آدمیان را به وجد و حال و طرب درآورد، یک لحظه رو نمود و سخن گفت و سپس از چشم عاشقان یا ارواح مشتاق پنهان شد؟ در واقع ابیات زیر از حافظ این معنی را تداعی می‌کند:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو　　ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست...
مطرب چه پرده ساخت که در پردهٔ سماع　　بر اهل وجد و حال دَرِ های‌وهو ببست...
حافظ هرآنکه عشق نورزید و وصل خواست　　احرام طوف کعبهٔ دل بی‌وضو ببست

چنانکه پیداست بیت سوم از همین ابیات اخیر نیز اشاره به همان زاهدان است که از عشق بویی نبرده‌اند و انتظار وصل و دیدار دارند. ابیات دیگری می‌توان شاهد آورد که نمی‌توان آنها را فارغ از وسوسهٔ معنی عرفانی خواند و مطرب را در آن بی‌تردید مطرب انسانی شمرد:

- **چه ره بود این که زد در پرده مطرب — که می‌رقصند با هم مست و هشیار.**
- **پردهٔ مطربم از دست برون خواهد برد — آه اگر زانکه درین پرده نباشد بارم...**

پاسبان حرم دل شده‌ام شب همه شب — تا در این پرده جز اندیشهٔ او نگذارم

و بالاخره اشاره‌ای صریحتر نیز می‌توان پیدا کرد:

که بندد طرف وصل از حُسن شاهی — که با خود عشق بازد جاودانه
ندیم و مطرب و ساقی همه اوست — خیال آب و گِل در ره بهانه
بده کشتی می تا خوش برانیم — از این دریای ناپیدا کرانه

البته مطرب خواندن حق در ادبیات عرفانی ما بی‌سابقه هم نیست. عین‌القضات اشاره می‌کند که حضرت موسی که بارها کلام خدا را شنیده بود، یکبار سِرّ گفتن خدا را با محبّان امت محمد (ص) شنید و سپس ادامه می‌دهد: «از لذت استماع این ندا که به ایشان می‌کرد، با آنکه آن همه کلام از او شنیده بود، او را بی‌هوش کرد، **فَخَرَّ مُوسیٰ صَعِقًا** از اینجا افتاد. چون او را با خود دادند دعا کرد: **اَللّٰهُمَّ اجعَلنی مِن اُمَّةِ مُحمَّد** مُغنی و مطرب این جماعت که محبان خدااند، خود او باشد که **فَهُمْ فی رَوْضَةٍ یُحبَرون*** بیان سماع می‌کند که او [را] با بندگان خود باشد.[۲۶]»

در غزلیات شمس مولانا بارها خود را نِی یا چنگی می‌شمارد که با دم حق و زخمهٔ حق نواخته می‌شود. گذشته از آن ترکیب «مطرب جان‌ها» نیز اشاره به حق یا شمس است که انسان کامل و از نظرگاه مولوی تجسم حق در زمین است:

دگر باره سرِ مستان ز مستی در سجود آمد — مگر آن‌مطرب جان‌ها زپرده در سرود آمد
سراندازان و جان‌بازان دگرباره بشوریدند — وجود اندر فنا رفت و فنا اندر وجود آمد

---

* سورهٔ روم آیهٔ ۱۵: ایشان را در مرغزاری شاد می‌دارند.

بیت‌های ۵ و ۶. چنانکه گفتیم پرسش دربارهٔ مطرب، در واقع پرسشی است که نه تنها بی‌ربط نیست بلکه به اندازهٔ پرسش‌های دیگر در بافت شعر حافظ و بنا بر شواهد سابق بر شعر حافظ و در دیوان حافظ اعتبار دارد. پاسخی که به پرسش «مطرب کیست؟» دادیم، در بیت بعد نیز می‌تواند اعتبارش را از جهتی تسری دهد. در مصراع دوم بیت پنجم مخاطب «تو» می‌شود. این «تو» می‌تواند همان مطرب بیت قبل باشد. زیرا اگر «تو» معشوق باشد، وقتی «حق» مطرب باشد، «تو» نیز هست.

به هر حال اگر هم مطرب را مطرب زمینی و در معنی حقیقی آن فرض کنیم، باز هم «تو»، معشوق خواهد بود. در اینصورت بار دیگر مخاطب تغییر می‌کند بی‌آنکه مقدمات تغییر مخاطب فراهم شده باشد. این خصوصیت غزل حافظ سبب می‌شود هم ابهام در شعر او بیشتر شود و هم سخن او هر چه بیشتر از منطق نثر دورتر گردد.

در این بیت علت بی‌قراری و از پردهٔ مصلحت بیرون افتادن دل که می‌نمود عشق باشد مؤکد می‌شود: شاعر را به کار جهان پیشتر التفاتی نبوده است، رخ زیبای معشوق جهان را در نظر او آراسته است. اگر بیندیشیم که خلاصهٔ سخن حافظ این است که زمانی او عاشق نبوده است و در آن زمان علاقه و التفاتی به جهان نداشته است اما بعد که عاشق شده است به سبب زیبایی معشوق جهان در نظر او آراسته و زیبا شده است، با چندین پرسش بی‌پاسخ و چندین مشکل روبه‌رو می‌شویم که این معنی را تأیید نمی‌کند:

ـ سخن اهل دل که از نظر دیگران خطا می‌نماید، سخن عاشقان زمینی می‌شود که از نظر دیگران نباید خطا باشد.

ـ سر به دنیا و عقبی فرو نیاوردن، لازمهٔ عشق زمینی نیست.

ـ فتنه در سر داشتن که ارتباط با «سر به دنیا و عقبی فرود نیاوردن» دارد، بعید می‌نماید علتش عشق زمینی باشد.

علاوه بر این در همین بیت می‌توان پرسید:

۱. چه زمانی شاعر را به کار جهان التفات نبود؟

۲. «آراستن» دقیقاً در اینجا چه معنی دارد؟

۳. منظور از «رخ معشوق جهان را آراست» چیست؟

اولین پاسخهایی که به این پرسش‌ها می‌توان داد چنین است:

ـ شاعر قبل از عاشق شدن، به کار جهان توجه نداشت و بی‌اعتنا بود. لابد چون خالی از زیبایی بود، گذرا و محل اندوه و محنت بود و شاعر به آن دلبستگی نداشت.

ـ «آراستن» به معنی زیب و زینت دادن، و زیبا کردن است. بنابراین چون حافظ عاشق معشوق زیبای خود شد، به جهان هم دلبستگی پیدا کرد زیرا جهان به سبب وجود او به چشم عاشق جلوه‌ای دیگر پیدا کرد.

ـ پاسخ پرسش سوم در همان پاسخ بالا وجود دارد. در حقیقت «رخ زیبای تو جهان را در نظرم آراست» معنی کنایی دارد. زیرا رخ معشوق جهان را زیبا نمی‌کند و نمی‌آراید، عشق به معشوق است که جهان را به نظر عاشق مایهٔ دل‌بستن می‌سازد و زیبا می‌نماید.

چنین استنباط اولیه‌ای از شعر کاملاً زمینی و غیرعرفانی دیدنِ آن است که با توجه به ابیات قبل و تفسیر و تأویلی که از آن به‌دست دادیم قانع‌کننده نمی‌نماید. بیت بعد نیز قبول آن را دچار اشکال می‌کند. اگر معشوق، معشوق زمینی باشد که حافظ از او برخوردار است و به همین سبب دنیا به چشم او زیبا و مایهٔ دلبستگی می‌نماید، نباید در بیت بعد بگوید:

نخفته‌ام ز خیالی که می‌پزد دل من خمار صد شبه دارم شرابخانه کجاست

زیرا مفهوم این بیت نمی‌تواند توصیف حال عاشقی باشد که معشوقش در جهان است و به سبب وجود او جهان در نظر او زیبا و آراسته است حال آنکه پیش از آن به جهان بی‌التفات بوده است. بنابراین اگر به مفهوم حقیقی ابیات پنجم و ششم بنگریم ربطی معنایی میان آن دو وجود ندارد. در اینجا نیز قرینه‌ای نیست تا دریابیم مخاطب این بیت آیا همان مطرب بیت قبل است یا آن معترضی که سخن اهل دل را خطا می‌دانست، و یا مخاطبان مفروضی که شعر حافظ را قرار است بخوانند؟ خیالی که دل شاعر می‌پزد و مانع خفتن او می‌شود نیز معلوم نیست چه خیالی

است؟ همچنان قراین آشکاری وجود ندارد تا دریابیم **«خمار صدشبه»** داشتن چه ربطی با مصراع اول و **«خیال پختن»** شاعر دارد. بدین ترتیب باز خواننده با پرسش‌هایی مواجه می‌شود که نه با رجوع به منابع خارج از متن پاسخ دادنی است و نه با قراین درون متنی می‌توان پاسخ صریحی برای آن یافت. خواننده چاره‌ای جز آن ندارد که براساس اندوخته‌های ذهنی خود و فضای شعر، برای پاسخ پرسش‌ها حدسی بزند و بعد برای قانع شدن خود در پی دلایل اثبات این حدس برآید. در این کوشش هم ممکن است آن حدس یا پیش‌فرض تأیید شود و یا اصلاً نفی گردد و خواننده حدس خود را عوض کند. اثبات صحت آن حدس نیز موکول به توانایی و گسترهٔ اندوخته‌های خواننده است و چه بسا خواننده‌ای حدس خود را تغییر دهد چون از عهدهٔ اثباتش برنیامده است و چه بسا دلایلی که برای اثبات حدس خود آورده است، خود او را قانع کند اما دیگری را به هیچوجه قانع نکند. اگر در این فرایند تأمل کنیم درمی‌یابیم که هر تأویل از شعر حافظ تا زمانی درست است که تأویل خواننده‌ای دیگر شواهد و دلایل آن تأویل را متزلزل نکند و حدس دیگری مبتنی بر شواهد و دلایل متقن‌تر مطرح نشود. شعر حافظ به سبب تداوم این فرایند است که به زندگی خود ادامه می‌دهد و استمرار این فرایند طبیعی است، چون ذهن و فهم تاریخمند است و به قول هایدگر چیزی جز شیوهٔ زیست انسان در جهان که مدام در حال تغییر است، نیست. بنابراین ما همواره بخشی از مندرجات ذهنیت خود را از طریق متن شعر حافظ فعلیت می‌بخشیم و صحت این تأویل تا زمانی که تأویل دیگری پیدا نشده است که وفاق و پیوستگی متقن‌تری را براساس ساختار نحوی و معانی حاصل از متن و دیوان حافظ به‌دست دهد، برقرار است.

«خیال پختن»، به معنی تصور و آرزوی دور از دسترس و محال کردن است. در سه بارِ دیگر که حافظ این فعل مرکب را به کار برده است، تقریباً می‌توان چنین معنایی را از آن استنباط کرد:

- **خیال زلف تو پختن نه کار هر خامیست　　　که زیر سلسله رفتن طریق عیاریست**
- **خیال شهسواری پخت و شد ناگه دل مسکین　　　خداوندا نگه دارش که بر قلب سواران زد**
- **خیال حوصلهٔ بحر می‌پزد هیهات　　　چه‌هاست در سر این قطرهٔ محال‌اندیش**

چنانکه دیده می‌شود در هر سه بیت موضوع خیال پختن هم بصراحت ذکر شده است: زلف، شهسواری، حوصلهٔ بحر. اگر در بافت نحوی این ابیات و معنی آنها تأمل کنیم، می‌توان معنی «خیال پختن» را با اندیشه، هوا، یا قصد چیزی را داشتن، نزدیکتر دانست. چنانکه در بیت اول می‌گوید: قصد یا هوای زلف تو را داشتن کار هر خامی نیست، و در بیت دوم می‌گوید: دل قصد و هوای شهسواری داشت و به همین سبب ناگه به شهسواری رفت، و در بیت سوم می‌گوید؛ این قطرهٔ محال‌اندیش قصد و هوای حوصلهٔ بحر را داشت. در این بیت آخر صفت «محال‌اندیش» برای قطره ناشی از فعل او یعنی «خیال پختن» است. پس معنی «اندیشه محال داشتن» و یا «به اندیشهٔ محال مشغول بودن» نیز یکی از معانی «خیال پختن» است که حافظ نیز خود به آن غیرمستقیم اشاره کرده است. در بیت مورد نظر موضوع خیال پختن ذکر نشده است، اما حاصل آن که نخفتن است ذکر شده است. ما به‌عنوان عضوی از یک فرهنگ، به سبب آشنایی با سرشت این فرهنگ می‌توانیم حدس بزنیم، اندیشه‌ای که دل را به خود مشغول می‌کند و مانع خواب می‌شود، اندیشهٔ دور از دسترس وصال و دیدار یار است برای عاشقی که از یار جدا افتاده و در فراق اوست. می‌توان شواهد گوناگون در این باره از شعر غنایی فارسی آورد. چنانکه حافظ نیز می‌گوید:

- **قرار و خواب ز حافظ طمع مدار ای دوست — قرار چیست صبوری کدام و خواب کجا.**
- **خوابم بشد از دیده در این فکر جگرسوز — کاغوش که شد منزل آسایش و خوابت.**

در بیت قبل نیز گفتیم که مخاطب یعنی «تو» به هر حال «معشوق» بود زیرا جهان را رخ زیبای او در نظر عاشق آراسته بود و ابیات قبل‌تر از آن نیز این حدس را تقویت می‌کرد. اگر اندیشه‌ای که خواب را از چشم حافظ می‌گیرد، اندیشهٔ دیدار معشوق باشد باید مصراع بعدی بیت مورد نظر نیز مناسبتی با آن داشته باشد، یعنی بفهمیم منظور از خمار صدشبه در ارتباط با مصراع اول چیست؟

خمار به معنی ملالی است که بعد از نوشیدن شراب و مستی حاصل از آن ایجاد می‌شود و مست نیاز شدیدی به نوشیدن مجدد شراب احساس می‌کند. زیرا در نتیجه نوشیدن شراب است که این حالت ملال رفع می‌شود. در همین معنی است

که حافظ می‌گوید:

کو کریمی که ز بزم طربش غمزده‌ای   جرعه‌ای درکشد و دفع خماری بکند

صفت «صد شبه» که برای خمار آمده است افادهٔ کثرت می‌کند و به معنی خماری است که بسیار طول کشیده است و شاعر نتوانسته است با نوشیدن جرعه‌ای آن را رفع کند. خمار صد شبه حاکی از آن است که شاعر زمانی بسیار دور شرابی نوشیده است و بعد از آن ملالی طولانی را که هنوز هم ادامه دارد تحمل کرده است و هنوز موفق نشده است دوباره آن شراب را بنوشد. اگر این شراب، شراب انگوری بود، می‌شد دوباره از آن نوشید و بنابراین خمار صدشبه اصلاً معنایی پیدا نمی‌کرد. پس این شرابی که شاعر یکبار درگذشته‌ای دور نوشیده است و بعد گرفتار خماری طولانی و پایان‌ناپذیر شده است، شرابی است دست‌نیافتنی. آنقدر دور از دسترس که در هوای رسیدن به آن، اندیشه شاعر در طول این شب‌های خماری به آن مشغول است و این دلمشغولی خواب از چشم او ربوده است. اما این شراب با فرضی که دربارهٔ عشق و معشوق در بیت‌های بالا پیش‌کشیده بودیم سازگاری دارد. با توجه به زمینهٔ غزل و تفسیر و تأویلی که از آن به‌دست دادیم و بخصوص معنی رمزی مطرب و میثاق الست که قبلاً اشاره کردیم در آن واقعه ارواح آدمیان صدای حق را شنیدند و جمال او را دیدند، می‌توانیم این شراب را شرابِ جمالِ معشوق حقیقی به‌حساب آوریم که ارواح انسانی از رؤیت آن مست شدند. می‌توان شواهد زیادی برای چنین تعبیری هم از متن دیوان حافظ ارائه داد و هم از میراث عرفانی سابق بر حافظ.

در تفسیر امام جعفر صادق (ع) در تفسیر آیهٔ **وَسَقاهُمْ ربهم شراباً طهورا** آمده است که خدا در نهان به آنان شراب توحید نوشاند تا از هر آنچه جز اوست گم شدند و به خویش نیامدند و هوشیار نشدند مگر هنگام دیدار و رفع حجاب میان ایشان و او...»[۲۷].

چنانکه دیده می‌شود در تفسیر امام خداوند به محبان شراب توحید می‌نوشاند تا آنان مست می‌شوند و به هوش نمی‌آیند مگر به هنگام دیدار حق. این دیدار حق بنابراین شرابی است که ملال خمار ناشی از مستی سابق را از محبان حق رفع

می‌کند و هوشیارشان می‌سازد. دیدن جمال یار، عاشق را هم از خماری بیرون می‌آورد و هم از جهتی دیگر مست و مسرور می‌کند. از میان شواهد بسیار می‌توان به این سخن عین‌القضات اشاره کرد که شراب دیدار جمال محبوب ازلی را با واقعهٔ الست مربوط می‌کند. قبلاً گفتیم عین‌القضات می‌گوید در روز اَلَست همهٔ گوش‌ها از او سماع قرآن شنیدند و همهٔ جان‌ها او را دیدند اما بعد حجاب‌ها نهادند: «اما حجاب‌ها بر گماشت تا به واسطهٔ آن حجاب‌ها بعضی را فراموش شد و بعضی را خود راه ندهند تا مقام اول و کار بعضی موقوف آمد بر قیامت، و بعضی جز این نمی‌گویند:

اول که بتم شراب صافی بی‌دُرد می داد دلم ز من بدین حیله ببرد
وانگاه مرا به دام هجران بسپرد بازار چنین کنند با غَرچه و کُرد» [۲۸]

پیش از این یاد کردیم که حق را به سبب خطابش به ارواح، عارفان از جمله خود حافظ مطرب می‌خوانند چون آوای خطاب او که دل‌انگیزترین آوازهاست، ارواح انسانی را به وجد و طرب آورد. اما در اینجا اشاره می‌کنیم که حق را به سبب جمال نمودنش به ارواح انسانی نیز ساقی خوانده‌اند چرا که جمال او مثل شرابی گیرا ارواح انسانی را چنان مست کرد که بی‌اختیار همه در پاسخ خطاب حق «بلیٰ» گفتند. رباعی عین‌القضات که شاهدی بر سخنان قبل از آن است دقیقاً به واقعهٔ اَلَست در همین چشم‌انداز اشاره دارد. حق یا معشوق ازلی ابتدا در روز الست شراب حسن و جمال خویش را عاری از هر زحمت و حجابی به ارواح انسانی می‌پیماید و دل همهٔ ذرّیات آدم را می‌برد و آنگاه از آنان روی می‌پوشد و همه را به دام هجران اسیر می‌کند. این جمال نمایی همان شرابی است که به قول حافظ کرشمهٔ یار به عاشقان می‌پیماید تا از نشئهٔ آن عقل بی‌حس می‌شود و علم بی‌خبر می‌افتد:

کرشمهٔ تو شرابی به عاشقان پیمود که علم بی‌خبر افتاد و عقل بی‌حس شد

حافظ در غزلی با ردیف «هنوز» که استمرار فراق از یار را بعد از آن دیدار ازلی به خوبی نمایش می‌دهد، از این عشق و شراب جمال ازلی و شب دراز هجران پس از

آن با زبانی سمبلیک یاد می‌کند:

بـــر نـــیامد از تــمنای لبت کـام هـنوز   بر امـید جـام لعـلت دردی‌آشـامم هـنوز
روز اول رفت دیـــنم در ســر زلـفین تـو   تا چه‌خواهد شد دراین‌سوداسرانـجامم هـنوز...
در ازل داده‌ست مـــا را ســاقی لعـل لبت   جرعهٔ‌جامی‌که من‌مدهوش آن‌جامم هنوز

کلمات «روز اول» و «ازل» مثل شواهد دیگر در شعر حافظ یادآور همان واقعهٔ ازلی میثاق است. و ساقی این شرابِ جمال نیز حق است. همان ساقی که در اولین بیت نخستین غزل دیوان، حافظ از او درخواست می‌کند جام شراب را به گردش درآورد و جامی به او بدهد تا شاید مشکلات شب فراق و راه سلوک و رسیدن به او را بر وی آسان کند چرا که عشق **«اول»** (روز الست، ازل) آسان می‌نمود اما بـعد مشکلات فراق و حجاب‌های جدایی در میان آمد. این مشکلات و حجاب‌ها همان خمار صدشبه است، شب دراز فراق در غیاب خورشید جمال یار که در بی‌خوابی و غم و گریه می‌گذرد:

روز و شب خوابم نمی‌آید به‌چشم غم‌پرست   بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع...
در شب هجران مـرا پـروانهٔ وصـلی فـرست   ور نه از دردت جهانی را بسوزانم چـو شـمع
بی جمال عالم آرای تو روزم چون شب است   با کمال عشق تو در عـین نـقصانم چـو شـمع

و در چنین خمار شب هجرانی جز خیال پختن یعنی رفیق خیل خیال و همنشین صبر بودن عاشق را چه چاره‌ایست:

رفیق خیل خیالیم و همنشین شکیب   قرین آتش هجران و هم قـران فـراق

رفیق خیل خیال بودن در شب فراق، همان خیال پختن در خمار صدشبهٔ فراق بعد از مستیِ دیدار یار در ازل و واقعهٔ الست است. نجم رازی نیز مستی عاشقان را از دیدار جمال یار می‌داند به همین سبب است که حق، ساقی است و به عـاشقان شراب می‌نوشاند: «این دُرد نوشان ژنده‌پوش را و رنـدان خـانه‌فروش را تـجرع آن شراب شهود بس که سـاقی **وَ سَقاهم رَبُّهم** از جـام جـمال در کـام وجـود ایشـان می‌ریزد.[۲۹]» اشارهٔ شیخ محمود شبستری نیز به این موضوع صریح است:

شــراب بــی‌خودی در کش زمــانی   مگــر از مکــر خــود یــابی امـانی

بخور می تا ز خویشت وا رهاند / وجود قطره با دریا رساند
شرابی خور که جامش روی یار است / پیاله چشم مست باده خواراست
شرابی می‌طلب بی‌ساغر و جام / شراب باده‌خوار ساقی آشام
شرابی خور ز جام وجه باقی / سَقاهُم رَبُّهم او راست ساقی[۳۰]

بنابر آنچه گفتیم می‌توان دریافت چرا شاعر شب نمی‌خوابد و فکری که او را مشغول می‌کند و از خواب باز می‌دارد چیست و خمار صدشبهٔ او ناشی از خوردن کدام شراب است و آن‌که در درون دل خستهٔ او می‌نالد کیست و ناله‌اش از چیست و چرا مطرب را برای آرام و قرار دل خویش دعوت به خواندن می‌کند و چرا او را زمانی به کار جهان التفات نبوده است و رخ چه کسی جهان را در نظر او آراسته است. جهان در حقیقت تجلی صفات جلال و جمال خداست:

هر آن چیزی که در عالم عیانست / چو عکسی ز آفتاب آن جهانست
جهان چون زلف و خط و خال و ابروست / که هر چیزی به جای خویش نیکوست
تجلی گه جمال و گه جلال است / رخ و زلف آن معانی را مثال است
صفات حق‌تعالی لطف و قهر است / رخ و زلف بتان را زان دو بهر است[۳۱]

جهان مثل آیینه‌ایست که جمال حق یا معشوق را در آن می‌توان دید. اما دیدن جمال یار در آیینه بسیار متفاوت از دیدن جمال یار در حضور است. آن‌که یکبار در روز الست جمال یار را دیده و عاشق شده است، از سر ناچاری و تسکین درد فراق است اگر به آینه التفات می‌کند. خمارِ بعد از مستیِ دیدار یار سبب شد که ارواح عاشق به این جهان بیایند تا بلایی را که لازمهٔ دلبستگی است به امید وصال مجدد تحمل کنند. در واقعهٔ الست عاشقان آنانی بودند که نه بهشت آنان را خشنود می‌کرد و نه دنیا با تمام زیبایی‌های آن.

عطار در الهی‌نامه روایتی از واقعهٔ الست آورده است که در آن نقل می‌کند، در آن زمان که ارواح آدمیان از جسم خالی بودند، همهٔ آنان را جمع می‌کنند و سپس دنیا را برای آنان ظاهر می‌سازند. جان‌ها وقتی دنیا را می‌بینند، از هر ده جان نه جان به سوی دنیا می‌دوند. سپس بهشت را بر بقیهٔ جان‌ها ظاهر می‌کنند. از هر ده جان

باقی‌مانده، نه جان به سوی بهشت می‌گریزند. آنگاه بر بقیهٔ جان‌ها دوزخ پدید می‌آید. از هر ده جان نه جان از دوزخ می‌گریزند. اندکی از جان‌ها باقی می‌ماند که نه از دوزخ می‌گریزند و نه دنیا و جنت را می‌گزینند. خطاب می‌آید ای جان‌های مجنون شما اینجا چه می‌خواهید؟... از این جان‌ها خروشی برمی‌آید که چون تو بر حال ما داناتری چه پرسی؟ ما تو را می‌خواهیم. خطاب می‌آید که اگر خواهان مائید، خواهان انواع بلائید. سپس شدت آن بلاها برای آنان توصیف می‌شود. وقتی جان‌ها خطاب حق را می‌شنوند از شادی خروشی بر می‌آورند که جان ما فدای آن بلا باد.[۳۲]

در این حکایت که روایتی شبیه به آن را عطار از قول ذوالنون در تذکرة‌الاولیا نقل می‌کند، گروهی از ارواح را می‌بینیم که عشق حق را از ازل پذیرفته‌اند. بلای عظیمی که باید تحمل کنند ناچار در همین جهان بر آنان وارد خواهد شد. ارواح عاشقی که به جهان می‌آیند همچون ارواحی نیستند که با دیدن جهان شیفتهٔ آن می‌شوند و به سویش می‌دوند. ارواح عاشق آمدنشان به این جهان برای دیدار معشوق در آینهٔ جهان است. اما دیدن عکس یار به جای یار ناشی از ناچاری و درد و بلای فراق است. آنان که به خاطر یار به این جهان آمده‌اند، به قول حافظ مرادشان جهان نیست:

مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست　　به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

ابن عربی می‌گوید خداوند جهان را بر صورت خویش آفریده است، پس اگر او زیباست، جهان نیز عکسی از زیبایی اوست[۳۳]. مستی حاصل از دیدار یار در الست، خمار ناشی از فراق یار و آمدن به این جهان را به دنبال دارد. رنجِ خمارِ امسالِ تاریخ ناشی از نوشیدن جام الست، در پارسالِ تاریخ است. به قول مولوی:

- **هر که از جام الست او خورد پار　　هستش امسال آفت رنج و خمار**[۳۴]

همین نکته را شیخ محمود شبستری نیز به گونه‌ای دیگر می‌گوید:

چو رویت دیدم و خوردم از آن می　　ندانم تا چه خواهد شد پس از وی
پی هر مستیی باشد خماری　　در این اندیشه دل خون گشت باری[۳۵]

آن جام الست که مولوی می‌گوید همان شراب روی یار است که شبستری هم از آن یاد می‌کند. رفع خماریِ حاصل از آن بادهٔ جمال از طریق نیستی در عالم هست یا فنای عاشقانه تحقق پیدا می‌کند. سخنی که بارها به وسیلهٔ عارفان و نیز عطار تکرار شده است:

ما ز خرابات عشق مست الست آمدیم — نام بلی‌چون بریم چون همه مست آمدیم
پیش ز ما جان ما خورد شراب الست — ما همه‌زان یک‌شراب مست الست آمدیم
ساقی جام الست چون وَسَقاهُم بگفت — ما ز پی نیستی عاشق هست آمدیم[۳۶]

عطار در شعری دیگر که متکلم در آن حق است به زیبایی نقش‌های جهان که انعکاسی از جمال الهی است، اشاره می‌کند و نیز به این نکته که آشکار کردن جلوهٔ جمال ارتباطی با بیرون فرستادن آدم از بهشت دارد:

هر آن نقشی که بر صحرا نهادیم — تو زیبا بین که ما زیبا نهادیم
سر مویی ز زلف خود نمودیم — جهان را در بسی غوغا نهادیم
چو آدم را فرستادیم بیرون — جمال خویش بر صحرا نهادیم
جمال ما ببین کین راز پنهان — اگر چشمت بود پیدا نهادیم...[۳۷]

بیت ۷. در بیت هفتم بار دیگر مخاطب حافظ تغییر می‌کند. این تغییر مخاطب با این همه تنوع تنها در غزل‌های مولوی و حافظ است که این همه چشمگیر می‌نماید و این نتیجهٔ تأمل دقیق این دو شاعر در ساختار بیانی قرآن از یک طرف و تجربه‌ها و جهان‌بینی خاص آنان از طرف دیگر است. یکی از خصوصیات بیانی قرآن تغییر بی‌قرینه و مقدمهٔ متکلمان و مخاطبان در ساختار نحوی کلام است، ضمن آنکه متکلم حقیقی قرآن تنها خداست. ساخت‌شکنی ناشی از این تغییر بی‌قرینهٔ متکلم و مخاطب که زبان را با عادات و انتظارات ما بیگانه و از منطق عادی و غالب آن دور می‌کند، سبب حضور انواع متنوعی از ابهام در کلام می‌گردد که مانع انتقال صریح و روشن معنی می‌شود. البته این بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی از آن نوع نیست که در کل شعر کلاسیک فارسی نیز دیده می‌شود و انواع شگردهای آن را در حوزهٔ واژگان و دستور و بلاغت می‌بینیم. آشنایی‌زدایی روال منطق عادی زبان را نمی‌شکند بلکه

با انواع شگردها سخن را غریبه جلوه می‌دهد و توجه ما را به خود معطوف می‌کند، چندانکه گاهی خواننده را از معنی غافل می‌کند. به عبارت دیگر انواع آرایه‌ها و پیرایه‌ها و مجازها و استعاره‌ها و لغات و ترکیبات و کنایات چنان ما را به خود مشغول می‌کند که از موضوع اصلی که در لباس جدید ناآشنا می‌نماید غفلت می‌کنیم و غرق ظواهر بیگانه‌نمایِ در حقیقت آشنا می‌شویم. اگر این ظواهر را از سخن جدا کنیم، بیگانه تشخص پیدا می‌کند و آشنا می‌شود و با عادات زبانی ما سازگار می‌گردد. در حالیکه شکستن منطق زبان نه به وجود یا فقدانِ وجودِ ظواهر کاسته و پیراسته ارتباط دارد و نه با زدودن و متعادل کردن آنها رفع می‌شود. تحلیل علت و اسباب پدید آمدن آنها نیز آن را با عادات زبانی ما سازگار نمی‌کند فقط ممکن است علت آن را تبیین کند و سخن را قابل تأویل سازد. در غزل‌های مولوی تغییر چشمگیر متکلم به سبب تجربه‌های خاص ناشی از جهان‌بینی عرفانی اوست که به تغییر مخاطب هم منجر می‌شود اما در شعر حافظ این مخاطب است که به سبب اندیشه‌ها و جهان‌بینی هنری حافظ تغییر می‌کند و خود او غالباً در مقام متکلم حضور همیشگی و ثابت دارد.

در بیت هفتم مخاطبان یا مخاطب حافظ ممکن است خوانندگان یا شنوندگان شعر یا اهل دل یا معشوق هم باشند چنانکه در ابیات قبل هم بودند، اما مسلماً وقتی خون دل او صومعه را آلوده می‌کند، حدس غالب آن است که مخاطب او **اهل صومعه** باشند؛ آنان‌اند که نگران آلودگی صومعه‌اند. در شعر حافظ **صومعه** مکان عبادت دینداران و زاهدان است که معمولاً در جهان شعر حافظ اگر هم اهل ریا و تظاهر نباشند، اهل سلامت‌اند و ملامت‌گریز. صومعه به همین سبب معانی مترادف با هر مکان عبادت دیگری مثل مسجد و خانقاه دارد که جایگاه زهدفروشی و تعبدنمایی است و خلاصه جای همان گروهی که از عشق بویی نبرده‌اند و مستان و عاشقان را ملامت می‌کنند و سخنان بظاهر کفرنمای آنان را خطا می‌شمارند و مخاطب بیت اول هم که سخنان اهل دل را خطا می‌شمارد یکی از زمرهٔ آنان است.

خون دل، در معنی حقیقی خود می‌تواند هر چیزی را نجس و ناپاک کند، اما در معنی کنایی خود یعنی غم و اندوه و رنج و درد، ممکن نیست جایی را آلوده و ناپاک

کند. حافظ یکبار دیگر هم خون دل را با توجه به این معنی دوگانه به‌کار برده است:

اشکم احرام طواف حرمت می‌بندد　　گرچه از خون‌دل ریش دمی طاهر نیست

در بقیهٔ موارد استفاده از ترکیب کنایی «خون دل» همراه با توجه به معنی «ناپاکی» که از معنی حقیقی آن برمی‌آید نیست و از وجوه دیگر استعداد ایهام‌پذیری آن استفاده شده است.

به هرحال «خون دل» نه در معنی حقیقی‌اش در این بیت مراد است و نه در معنی کنایی مشهورش، غم و اندوه که حافظ بارها به‌کار برده است؛ چون در معنی حقیقی امکان تحقق ندارد و در معنی کنایی‌اش در همنشینی با کلمات دیگر سازگاری معنایی ندارد. پس ما با دو پرسش اصلی مواجه می‌شویم:

الف. خون دل، در چه مفهومی می‌تواند سبب آلودگی صومعه شود؟

ب. چرا اگر اهل صومعه شاعر را با باده بشویند حق به‌دست آنان است؟

در درون این غزل کلماتی که ممکن است نوعی نسبت با خون دل داشته باشد عبارتند از: خسته‌دل، فغان و غوغا، و خمار صدشبه. این کلمات هرکدام با معنی «خون‌دل» در مفهوم غم و اندوه و درد و رنج به نوعی ارتباط دارند. زیرا «خسته‌دل» هم در معنی حقیقی خود که مجروح‌دل است و هم در معنی کنایی خود که عاشق و غمدیده و مصیبت‌زده است، با «خون دل» نسبت دارد. خماری نیز با اندوه و ملال در مقابل مستی و نشاط، پیوستگی پیدا می‌کند. فغان و غوغا نیز چنانکه در بیت سوم می‌بینیم با خسته‌دلی پیوند دارد. در حقیقت فغان و غوغا ناشی از غم و اندوه و مصیبت درون است. فغان و غوغای اهل دل که همراه با سخنانی است که از نظر اهل صومعه مخالف و مغایر با موازین شرع است، می‌تواند تقدس و پاکی صومعه را از نظر اهل صومعه آلوده کند. دم از مستی و عشق و شرابخانه زدن، همان آلوده کردن تقدس و پاکی صومعه از چشم صومعه‌داران است. حافظ در بیتی از غزلی عارفانه که مضمون آن همین اسارت روح در تخته‌بند تن در سراچهٔ تقدیر و در نتیجه دورماندن از یار است، به خون دل خود که از آن بوی شوق رسیدن به معشوق می‌آید اشاره می‌کند. این بوی شوق نیز مثل غوغا و فغان ناشی از «خون دل»، صورت محسوسِ غم و اندوهِ ناشی از فراق است که در دل پنهان است و بصورت

غزل درمی‌آید و از طریق آن دل حافظ از پرده برون می‌آید:

اگر ز خون دلم بوی شوق می‌آید　　　عجب مدار که همدرد نافهٔ ختنم

چنین کسی را که سخنان کفرآمیز و خلاف شرعش از نظر اهل صومعه، صومعه را که محل عبادت و پاک و مبرا از گناه و آلودگی است، آلوده می‌کند، و بنابراین وجودش عین آلودگی است چگونه می‌توان شستشو و پاک کرد؟ اگر آلودگی، ناشی از سخنان خلاف مصلحت و شرع اوست و این سخنان نیز ناشی از خون دل یا غم و اندوه اوست، چاره از میان بردن غم و اندوه یا خون دل اوست. زایل کردن این غم و اندوه چنانکه حافظ خود بارها اشاره کرده است به وسیلهٔ باده و شراب میسر است.

- **غم کهن به می سالخورده دفع کنید　　　که تخم خوشدلی اینست پیر دهقان گفت.**
- **دی پیر می فروش که ذکرش به خیرباد　　　گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد.**
- **اگر نه باده غم دل ز یاد ما ببرد　　　نهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد.**

«کسی را به باده شستن» به معنیِ «بادهٔ بسیار به وی نوشاندن» است و معنایی معادل با «کسی را در شراب غرق کردن» دارد. چنانکه عبارتی مثل «کشتی کسی را در شط شراب انداختن» و «کسی را در خم شراب انداختن» و نیز «خرقهٔ کسی را به می شستشو کردن» نیز کم و بیش همین معنی را می‌دهد:

- **بیا و کشتی ما در شط شراب انداز　　　خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز...**
  مهل که روز وفاتم به خاک بسپارند　　　مرا به میکده بر در خم شراب انداز
- **خدای را به می‌ام شست‌وشوی خرقه کنید　　　که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع**

اهل صومعه اگر حافظ را در شراب غرق کنند، یا بشویند و یا شراب بسیار به او بنوشانند، البته عجیب می‌نماید، چون عملاً دست به کاری می‌زنند که آن را منع می‌کنند و در نتیجه مورد سرزنش دیگران قرار می‌گیرند. اما اگر این کار را در حق حافظ انجام دهند، حق دارند و همه حق را به جانب آنان می‌دانند، چراکه ناله و فغان حافظ را که از غم بیکران او در فراق یار ناشی می‌شود هیچ چیز جز باده که او را به کلی مست کند، خاموش نمی‌کند و غم و اندوه او را زایل نمی‌سازد. به همین سبب است که اهل صومعه وقتی چاره‌ای برای خاموش کردن او نداشته باشند، اگر

به باده خاموشش کنند حق دارند و کسی برآنان خرده نمی‌گیرد*.

بیت ۸. بیت هشتم را می‌توان دنبالهٔ بیت قبل شمرد و مخاطب آن را همان اهل صومعه فرض کرد و یا آنکه روی سخن را متوجه همهٔ خوانندگان شعر دانست. به هرحال معنی آن با بیت قبل و بیت‌های دیگر پیوند دارد. اگر در صومعه، شاعر را انکار می‌کنند و سخنان او را اهل صومعه مایهٔ آلودگی صومعه می‌شمارند، در **دیر مغان** برعکس او را عزیز و محترم می‌شمارند.

دیر مغان در جهان شعر حافظ نقطهٔ مقابل صومعه و کلمات مترادف با آن است. دیر مغان جای رندان و عاشقان و شرابخوارانِ ترک نام و ننگ کرده است و چنانکه از نام آن برمی‌آید جایگاه مقدس گبران و زردشتیان، که بعد از اسلام در شمار نامسلمانان و کافران شمرده می‌شدند. در دیر مغان یا آتشکده‌های زردشتی هم آتش مقدس همیشه روشن بود هم شرابخواری حرمتی نداشت. در شعر عرفانی فارسی و نیزگاهی در نثر به همین سبب دیر مغان معنای رمزی پیدا کرد و با ملامت و اهل ملامت و رندان و قلندران که با عبادت و دینداری متظاهرانه سر ستیز داشتند، پیوند یافت. اگر زاهد و شیخ و پیر و فقیه و محتسب و صوفی بی‌صفا با مسجد و صومعه و خانقاه نسبت داشتند که از نظر مردم مکان‌های مقدس و نمادهای اسلام و مسلمانی بود، همهٔ گروه‌هایی که تظاهر به فسق و فجور می‌کردند با خرابات و میخانه و دیر مغان نسبت داشتند که از نظر مردم نماد کفر و نامسلمانی شمرده می‌شد.

آتش عشق مقدسی که در دل حافظ همیشه روشن است و چنانکه گفتیم منشأ ازلی دارد و با میثاق اَلَست پیوند دارد، با آتش مقدس همواره فروزان در دیر مغان در این بیت وحدت هویت پیدا کرده است. به همین سبب است که در دیر مغان او را عزیز و ارجمند می‌شمارند. اهل صومعه که بویی از عشق نبرده‌اند، قدر آتشی را که در دل حافظ فروزان است نمی‌دانند، اما اهل دیر مغان این آتش مقدس را

---

* اگر از این نگاه شعر را تأویل کنیم، ایراد سودی دیگر اعتباری نخواهد داشت: سودی می‌گوید: «به خواجه اعتراض کرده‌اند که شستن صومعه لازم بود نه شستن خودش» (**شرح سودی بر حافظ**، ج ۱، ص ۱۸۲)

می‌شناسند.

یکی از پرکاربردترین مشبهٌ‌به‌های عشق در ادب عرفانی ما، آتش است. شواهد در این زمینه هم در نثر و هم در نظم فراوان است. گذشته از شواهد فراوان در نثر عرفانی، در آثار عطار و مولوی نیز تعداد بسیار قابل توجهی از تصویرهای برساخته از عشق و آتش می‌بینیم که چه به‌صورت تشبیهات گسترده و چه فشرده به‌صورت ترکیب اضافی، و چه به‌صورت استعاره و رمز آمده است. فغان و غوغای حافظ که گفتیم از وجود همین آتش پنهان در دل حکایت می‌کند، در دیر مغان ارجمند و عزیز است و هر چند صومعه را آلوده می‌کند. عطار نیز این فغان و غوغا یا گریه و زاری را ناشی از آتش عشق پنهان در دل می‌داند:

- **آب از دیده‌ها از آن باریم   کاتش عشق در دل افتادست**[۳۸]
- **زین شیوه آتشی که مرا در دل اوفتاد   اشکم عجب بود اگر اخگر نمی‌شود**[۳۹]

از نظر عطار هم آتش عشق، عاشق را از جرگه اهل سلامت بیرون می‌آورد و نام و ننگ عاشق را به باد می‌دهد. در داستان شیخ صنعان در منطق‌الطیر، عطار به این خاصیت عشق اشاره می‌کند و نشان می‌دهد چگونه عشق سبب می‌شود، عاشق از نام و ننگ و حتی وسوسهٔ خوشنامی که خود حجاب میان عاشق و معشوق است بگذرد. آتش عشق خرمن هستی و نام و ننگ عاشق را به باد می‌دهد و در نتیجه دیگر جایی برای او در صومعه و در جرگهٔ اهل صومعه که بی‌خبر از عشق‌اند باقی نمی‌ماند. عطار در حکایتی دیگر از منطق‌الطیر نیز همین معنی را بیان می‌کند. وقتی شیخ نصرآبادی را درد معرفت و عشق عارض می‌گردد، سرانجام کارش به زنّار بستن و طواف آتشگاه گبران می‌انجامد چراکه آتش عشق نام و ننگ را به کل می‌سوزاند و از میان می‌برد:

شیخ نصرآباد را بگرفت درد   کرد چل حج بر توکل اینت مرد
بعد از آن موی سپید و تن نزار   برهنه دیدش کسی با یک ازار
در دلش تابی و در جانش تفی   بسته زناری و بگشاده کفی
آمده نه از سر دعوی و لاف   گرد آتش‌گاه گبری در طواف
گفت، گفتم: ای بزرگ روزگار   این چه کار تست آخر شرم دار...

شیخ گفتا کار من سخت اوفتاد — آتشم در خانه و رخت اوفتاد
شد ازین آتش مرا خرمن به باد — داد کلی نام و ننگ من به باد...
چون درآید این‌چنین آتش به جان — کی گذارد نام و ننگم یک زمان
تا گرفتار چنین کار آمدم — از کنشت و کعبه بیزار آمدم[۴۰]

در آثار عرفانی چنانکه در عطار هم قبلاً اشاره کردیم تأثیر عشق که چون آتشی نام و ننگ و سلامت‌طلبی اسلام عادتی را می‌سوزاند و از میان می‌برد، با حرکت نمادین ترک مسجد و صومعه کردن و به میخانه و دیر مغان رفتن و زنّار بستن، نموده می‌شود که در شمار قابل توجهی از غزل‌های عطار نیز همین معنی تکرار شده است و حکایت شیخ صنعان نیز براساس همین درون‌مایه پرداخته شده است. قبل از عطار نیز همین معنی را در دیوان سنایی به گونه‌های دیگر می‌بینیم:

دگر بار ای مسلمانان به قلاشی درافتادم — به‌دست عشق رخت دل به میخانه فرستادم
چو در دست صلاح و خیر جز بادی نمی‌دیدم — همه خیر و صلاح خود به باد عشق بردادم...
مرا یک جام باده به ز هرج اندر جهان توبه — رسید ای ساقیان یک دم ز جام باده فریادم...
الا ای پیر زردشتی به من بر بند زناری — که من تسبیح و سجاده ز دست و دوش بنهادم[۴۱]

«**پیر زردشتی**» دقیقاً همان **پیر مغان** حافظ است و نیز پیر دردآشام، و پیر میکدهٔ عطار که از دست او دُرد مغانه می‌یابد:

- بار دگر شور آورید این پیر دردآشام ما — صد جام بر هم نوش کرد از خون دل پر جام ما[۴۲]
- از طلبی که داشتم چون بنشستم اندکی — از کف پیر میکده دُرد مغانه یافتم[۴۳]

ترکیب **دیر مغان** را عطار نیز پیش از حافظ به‌کار برده است و ارتباط آن را با رند و میخواری نیز بیان کرده است:

عطار در دیر مغان خون می‌کشید اندر نهان — فریاد برخاست از جهان کای رند دُردآشام ما[۴۴]

مولوی نیز علاوه بر دیر مغان بارها پیر باده‌فروش، پیر خرابات و پیر میخانه را به‌کار برده است:

- این‌صورت بت چیست اگر خانهٔ کعبه‌ست — وین نور خدا چیست اگر دیر مغانه‌ست.[۴۵]

- **زبس که خرقه گرو برد پیر بادهفروش | کنون به کوی خرابات جمله بوالحسن‌اند** [۴۶]
- **پیر خرابات هین از جهت شکر این | رو گرو می بنه خرقه و دستار من.** [۴۷]
- **بده یک جام ای پیر خرابات | مگو فردا که فی‌التأخیر آفات.** [۴۸]
- **به پیش پیر میخانه بمیرم | زهی مرگ و زهی برگ و سرانجام.** [۴۹]

و یکبار نیز «**پیر مغان**» را نیز در همان معانی به کار برده است:

- **تا پیر مغان بینی در بلبله‌گردانی | شو گوش خرد برکش چون طفل دبستانی** [۵۰]

کاربرد دیر مغان، و پیر مغان و مترادفات آنها در غزل حافظ بسیار برجسته می‌شود و هر دو نماد ریاستیزی و دینداری متظاهرانه می‌گردند. به طوری که گذشته از پیر میکده، پیر خرابات و پیر می فروش و نظایر آن، تنها بیست و چهار بار «پیر مغان» در دیوان او به کار رفته است. چنانکه گذشته از خرابات و میخانه و مترادفات آن، پانزده بار نیز کلمهٔ دیر در دیوان او آمده که شش بار آن مضافٌ‌الیه مغان را نیز به همراه دارد که غالباً با شراب نیز همراه است.

بیت ۹. در این بیت مخاطب خود حافظ است. سخن از آتش عشق جاویدانی که در دل حافظ از ازل افروخته است و هرگز خاموش نمی‌شود، دوباره او را به یاد چگونگی ایجاد این عشق می‌اندازد. این بیت با کلماتی که آن را تشکیل می‌دهند خواننده را به بیت چهارم ارجاع می‌دهد. این ارجاع سبب می‌شود تا خواننده با مقایسهٔ این دو بیت هر دو بیت را بهتر دریابد:

- **دلم زپرده برون شد کجایی ای مطرب | بنال هان که ازین پرده کار ما بنواست.**
- **چه‌ساز بود که در پرده می‌زد آن مطرب | که‌رفت عمر و هنوزم دماغ پر زهواست.**

چنانکه دیده می‌شود کلمات مطرب، پرده، نوا، بنال در بیت اول و کلمات ساز، پرده، مطرب در بیت دوم با هم تناسب و شباهت دارند. اگر در بیت چهارم، چنانکه گفتیم حافظ از مطرب دعوت می‌کرد که بخواند تا از نوای او دل بی‌قرار از فراق معشوق و ملتهب از عشق او تسلی پیدا کند، در این بیت از نوای «آن مطرب» سخن می‌گوید که هنوز پس از گذشتن عمری دماغش از هوای آن پر است. نوای مطرب این جهانی، نوا و جمال «آن مطرب» را ــ که در واقعهٔ ازلیِ میثاق شاعر آن را دیده و

شنیده است و جان او در حسرت دیدن و شنیدنِ دوبارهٔ آن قرار و آرام از کف داده است ــ در خاطر شاعر زنده می‌کند.

کلمهٔ «آن» در ابتدای مطرب، اشاره به گذشتهٔ دوری دارد که در حال حاضر تنها خاطره‌اش باقی است.

پرده، چنانکه در بیت چهارم توضیح دادیم معانی مختلف دارد و یکی از معانی آن لحن و نغمه و آهنگ است. در این معنی عبارت «در پرده زدن» کنایی است و به معنی «به آهنگ نواختن، به قاعده و سامان نواختن، خارج از کوک ننواختن» است. از جمله معانی دیگر «پرده»، سرّ و حجاب است. در این معنی، ترکیب کنایی «در پرده» به معنی «پوشیده و پنهان» است. حافظ معمولاً این کنایه‌ها را در شعر با توجه به هر دو معنی، در بافتی از سخن به کار برده است که ایهام معنایی آن از کف نرود:

- **چه ره بود این که زد در پرده مطرب — که می‌رقصند با هم مست و هشیار.**
- **بزن در پرده چنگ ای ماه مطرب — رگش بخراش تا بخروشم از وی.**

پرده، به معنی عالم غیب یا غیب که پوشیده و در حجاب است، نیز هست و این معنی را نیز تداعی می‌کند. تشبیه «غیب» به «پرده» در ترکیب تشبیهی «پردهٔ غیب» نیز حکایت از توجه حافظ به این معنی دارد:

- **صبح امید که بُد معتکف پردهٔ غیب — گو برون آی که کار شب تار آخر شد.**

در بیت‌های زیر نیز می‌توان «پرده» را در همین معنی گرفت یا حداقل ایهام به آن را مسلم دانست:

- **چه ره بود این که زد در پرده مطرب — که می‌رقصند با هم مست و هشیار.**
- **راز درون پرده چه داند فلک خموش — ای مدعی نزاع تو با پرده‌دار چیست؟**
- **هان‌مشو نومید چون واقف‌نه‌ای از سر غیب — باشد اندر پرده‌بازی‌های پنهان غم مخور.**

چنانکه دیده می‌شود بیت اول از شواهد بالا که در شواهد قبل از آن هم نقل کردیم به هر سه معنی مورد بحث دلالت دارد و این بیت درست مثل بیت نهم که در کار شرح و تفسیر آن هستیم عبارت «در پرده زدن» و «مطرب» و نیز «ره» را که با «ساز» پیوند معنایی دارد، در بافت کلامی خود دارد. در بیت نهم بنابراین می‌توان

هر سه معنی را اراده کرد:

۱. چه نوایی بود که آن مطرب در عالم غیب نواخت؟

۲. چه نوایی بود که آن مطرب، پوشیده نواخت؟

۳. چه نوایی بود که آن مطرب به قاعده و آهنگ نواخت؟

با توجه به تفسیری که از این شعر تا اینجا داشتیم و ارتباط این تفسیر با میثاق اَلَست و نیز با توجه به معنی مصراع دوم، می‌توان معنی اول از سه معنی بالا را اصل گرفت که به دو معنی دیگر نیز ایهام دارد.

دماغ، هوا. کلمهٔ «دِماغ» در اصل به معنی «مغز سر» است. در شش باری که این کلمه در شعر حافظ به‌کار رفته است، جز در همین بیتِ نهمِ غزل مورد بحث با «هوا» به معنی «آرزو، میل» همنشینی ندارد. اما اگر «دماغ» را به سبب پیوند با «سر»، مجازاً به معنی «سر» بگیریم، از بیست و هفت‌بار کاربرد کلمهٔ «هوا» در شعر حافظ، چهاربار آن با سر همنشینی دارد. این خود نشان می‌دهد که حافظ جایِ «میل و آرزو» را در سر می‌داند و نه در دل. در موارد دیگر نیز که «هوا» به معنی میل و آرزو به کار رفته است با کلمهٔ «دل» همنشین نیست. این به این معنی است که دل تنها جای عشق است نه امیال و آرزوهای دیگر. اما چهار موردی که «هوا» با سر ارتباط دارد از این قرار است:

- **هوای کوی تو از سر نمی‌رود آری — غریب را دل سرگشته با وطن باشد.**
- **به جان پیر خرابات و حق صحبت او — که‌نیست در سر من جز هوای خدمت او.**
- **حدیث مدرسه و خانقه مگوی که باز — فتاده در سر حافظ هوای میخانه.**
- **گر در سرت هوای وصال است حافظا — باید که خاک درگه اهل هنر شوی.**

بنابرآنچه گفتیم حافظ می‌گوید: آن مطرب (حق) در روز الست چه نوایی با آواز پیمان گرفتن خود (**اَلَست بربکم**) نواخت که عمر من گذشته است اما سرم هنوز پر از آرزوی شنیدن دوبارهٔ آن آواز است!؟

بیت دهم:

ندای عشق تو دیشب در اندرون دادند — فضای سینهٔ حافظ هنوز پر زصداست

این بیت، بیش از همهٔ ابیات، با بیت‌های سوم، ششم و هشتم ارتباط دارد و آنها را تداعی می‌کند. زیرا در آن کلماتی آمده است که با بعضی کلمات آن ابیات پیوند و قرابت دارد. کلمات عشق، در اندرون، صدا، یادآور کلمات خسته‌دل، در اندرون، فغان و غوغا در بیت سوم است:

در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

در غزلیات حافظ سه بار کلمه «اندرون» آمده است که دوبار آن در همین غزل مورد بحث در بیت سوم و دهم است و یکبار دیگر آن در بیت زیر:

چگونه شاد شود اندرون غمگینم به اختیار که از اختیار بیرونست

با مقایسهٔ این سه بیت معلوم می‌شود که «اندرون» به معنی باطن، دل و جان است.

در بیت سوم حافظ پرسیده بود که: در جان یا دل منِ عاشق کیست که ناله و فغان می‌کند؟ در بیت دهم با توجه به کلمات مشترک و نزدیک به هم در دو بیت، گویی به آن سؤال پاسخ می‌دهد: عشق تو را دیشب در جان من آواز دادند. بنابراین در نتیجهٔ این ندای عشق، جان منْ عاشق و بی‌قرار شد و در فغان و غوغا آمد، فغان و غوغا از فراق و هجران تو.

اما در بیت دهم می‌گوید: این آواز عشق را **«دیشب»** در اندرون من دادند. کلمهٔ **دیشب** یادآور **«خمار صدشبه»** در بیت ششم است:

نخفته‌ام ز خیالی که می‌پزد دل من خمار صدشبه دارم شرابخانه کجاست؟

از بیت دهم و کلمهٔ **دیشب** می‌فهمیم که علت **خمار صدشبه** چیست. خمار صدشبه ناشی از **شرابِ ندایِ عشق او** (اَلَست بربکم) است که **دیشب** (در واقعهٔ اَلَست در دیشبِ تاریخ) در کام جان او ریختند و هنوز عمری گذشته است و خاطرهٔ آن باقی است و جز با تکرار مجدد آن، این خماری رفع نمی‌شود. این معنی تأکید حدسی است که بنابرآن بیت ششم را تفسیر کرده بودیم. این خمار صدشبه از میان نمی‌رود چون انعکاس آن ندای عشق (صدا) هنوز در فضای دل حافظ طنین‌انداز است و از خاطر او نرفته است و به همین سبب است که سر او نیز هنوز پر

از آرزویِ شنیدن دوبارهٔ آن ندا و نیز آرزوی دیدن جمال نداده‌نده، یا خمار آن ندا و جمال است. کلمهٔ «هنوز» در بیت‌های نهم و دهم «پر از هوا بودن دماغ» را چنانکه اشاره کردیم، با «پر از صدا بودن فضای سینه» پیوند می‌دهد. تا انعکاس آن ندای ازلی در فضای سینهٔ حافظ و همهٔ کسانی که آن خاطرهٔ ازلی «الست» را فراموش نکرده‌اند، طنین‌انداز است، دماغ آنان نیز در آرزوی مجدد شنیدن آن ندای ازلی و دیدن جمال حق است. پس انسان عاشق در این دنیا هیچگاه به آرامش و قرار نمی‌رسد و بی‌اختیار در فغان و در غوغاست و خمار صدشبهٔ او رفع نمی‌شود و به همین سبب هم از ملامت و اعتراض اهل سلامت که حال و سخن ایشان را درنمی‌یابند آنان را رهایی نیست. پس تقابل میان اهلِ سلامتِ فارغ از عشق که هم طالب این جهان و هم طالب آن جهان‌اند، و اهلِ ملامتِ عاشق که نه این جهان و نه آن جهان را طالب‌اند در این جهان مثل جهان شعر حافظ از میان رفتنی نیست.

با توجه به آنچه گفتیم، برای درک عمیق‌تر شعر حافظ و دریافت معانی پنهان آن و از این طریق برخورداری از لذت بیشتر از زیبایی‌های آشکار و پنهان شعر، باید گفتگو با متن را از طریق پرسش دربارهٔ آنچه مبهم است به پیش ببریم. عناصر و جنبه‌های پرسش‌انگیز متن گاهی با افزایش اطلاعات لغوی، علمی، بلاغی و زبانی از طریق مراجعه به منابع بیرون از متن چه منابع کتبی و چه منابع شخصی به پاسخ روشن می‌رسد. چنین پرسش‌هایی را هر متنی بیش‌وکم در ذهن خواننده برمی‌انگیزد و اختصاص به شعر حافظ ندارد. اما گروهی دیگر از پرسش‌ها ناشی از خلاف عادت‌های معنایی، تجربی و زبانی و انواعی دیگر از برجسته‌سازی‌های متنی است که در اثر حضور دارد و نمی‌توان جز از طریق خود شعر و آشنایی با وجوه مختلف شخصیت و جهان‌بینی حافظ و جهان شعرا که خود انعکاسی از جهان زندگی او و بافت موقعیتی تولید شعر است، بدان دست یافت. پاسخ به همین پرسش‌هاست که امکان دست‌یابی به باطن شعر حافظ را میسر می‌کند و تأویل شعر حافظ و نه توضیح و توصیف آن را میسر می‌سازد. هر پاسخی به این پرسش‌ها که در عین حال به کشف دریافت انسجام متن نیز کمک کند می‌تواند تأویلی از شعر حافظ تلقی شود اما پذیرفتنی‌ترین این تأویل‌ها تأویلی است که

ضمن تدارک انسجام قابل قبولِ متن با ساختار زبانی شعر و جهان‌بینی مطرح در عالم شعر حافظ انطباق بیشتری داشته باشد و از طرح پرسش‌های موجّه و پاسخهای منطبق با شخصیت و جهان‌بینی حافظ و میراث فرهنگیِ رسیده به وی سرچشمه گرفته باشد.

خوانش شعر حافظ با مروری بر آنچه گذشت

با توجه به آنچه از جهان‌بینی کلی حافظ دربارهٔ عالم، آدم، تقدیر انسان و کیفیت آفرینش و سرشت هستی وی و جهانی که پنهان و آشکار در شعر او توصیف شده است، بسیاری از پرسش‌های مبهم می‌بایست از طریق پیوند آنها با اندیشه‌ها و جهان‌بینی حافظ که در کل دیوان او مطرح شده است به پاسخ راه ببرد. این اندیشه‌ها و دیدگاهها اگرچه در بعضی غزلها به‌وضوح طرح و بیان شده است، در بسیاری از غزلهای دیگر پنهان و زمینه‌ساز ساختار ظاهری و خلاف عادتهای زبانی شعر اوست و وقوف به آنها حضور بخشیدن به یکی از مهمترین و اصلی‌ترین عناصر تشکیل دهندهٔ بافت موقعیت در خواندن شعر است همچنان که می‌توان حدس زد یکی از عناصر مهم تشکیل بافت موقعیت در تولید شعر به وسیلهٔ حافظ نیز بوده است. این اندیشه‌ها و دیدگاهها که به تفصیل در بخش‌های گذشته دربارهٔ آنها سخن گفتیم، بطور خلاصه از این قرار است:

۱. خداوند انسان را موجودی میان فرشته و حیوان آفریده است. بنابراین ادعای معصومیت، ادعایی است که هم با ماهیت انسان ناسازگار است و هم منجر به قبول ضمنیِ عیب و نقص در کار خالق می‌گردد.

۲. مقام برزخی انسان از یک طرف استعداد بالقوهٔ عاشق شدن را در انسان سبب می‌شود و از طرف دیگر او را در برابر اوامر و نواهی شریعت مکلف می‌کند. این دو، منشأ رنج و گرفتاری انسان در این جهان است.

۳. میثاق اَلَست و ماجرای عرضهٔ امانت به ذریات آدم و ارواح آدمی‌زادگان در صبح ازلِ آفرینش منشأ عشق میان حق و عبد و حاکی از فطرتی است که آدمی بر آن سرشته شده و تقدیری است که با هستی او پیوند خورده است.

۴. علم بینهایت خداوند مستلزم آگاهی او از مقدرات سرنوشت بندگان است. بنابراین هرکسی بر اساس تقدیر از پیش تعیین شده مجبور به فعلیت بخشیدن تقدیر خویش است و در حقیقت مشیت و ارادهٔ حق را در زندگی خود محقق می‌کند. در این صورت، گناه و ثواب و خیر و شرّ افعال ما مجازی است و مسألهٔ ارسال پیامبران و دعوت آنان به خیر و ثواب و پرهیز از شرّ و گناه در این چشم‌انداز، حیرت‌آفرین و در شمار رازهای درون پرده و اسرار الهی است. از این چشم‌انداز مستور و مست هردو از یک قبیله‌اند و نمی‌توان بر هیچکدام عیب و ایراد گرفت. چون عیب و ایراد گرفتن بر افعال انسانی که بی‌اختیار درکار تحقق تقدیر خویش است، عیب و ایراد دیدن درکار خالق هم هست. بنابراین اعتراف به گناه و به گردن گرفتن آن به حکم ادب است وگرنه اگر درکار آفرینش تأمل کنیم، نمی‌توان کسی را به گناه متهم کرد. این نظرگاه هم منشأ مروت و مدارا و پرهیز از تعصب است و هم حیرت در انتخاب راه*.

۵. ایراد برکار زاهد و صوفی و همهٔ دین‌فروشان متظاهر که ادعای معصومیت دارند و می‌نمایند که ازکار خلق و دنیا فارغ‌اند و تنها روی به حق و آخرت دارند، از این جهت موجّه است که آنان برخلاف ادعایشان جز به مال و جاه دنیوی و خوشنامی و سلامت در میان خلق نمی‌اندیشند و نه آن‌که چرا در زهد می‌زیند و در اندیشهٔ آخرت از لذایذ دنیایی صرف‌نظر می‌کنند. این دوگانگی در آنچه می‌نمایند و آنچه در حقیقت می‌اندیشند و پنهان می‌کنند منشأ ریاکاری و تظاهری است که صفت عام زاهدان و صوفیان و دین‌فروشان عصر حافظ است.

۶. از نمودهای اخلاقی و اجتماعی این گروه ریاکار عیب‌جویی از مردمی است که گاهی به حکم فطرت و وجود برزخی خود مرتکب گناه می‌شوند، حال آن‌که آن گروه اهل سلامت و ریاکار چه‌بسا پنهانی و دور از چشم خلق خود مرتکب همان گناهانی می‌شوند که دیگران را به سبب ارتکاب آن ملامت می‌کنند. شرابخواری و نظربازی یک مصداق سمبلیک برای بیان گناه مردم عادی و مستمسکی برای عیب‌جویی از آنان از طرف گروه زاهدان و صوفیان است.

---

* مستور و مست هردو چو از یک قبیله‌اند / ما دل به عشوهٔ که دهیم اختیار چیست
راز درون پرده چه داند فلک خموش / ای مدعی نزاع تو با پرده‌دار چیست

۷. در برابر گروه مدعیان معصومیت و دینداری، یعنی زاهد و صوفی و مفتی و محتسب و شیخ و واعظ و فقیه و پیر که به حکم سلامت‌طلبی و گرایش به خلق و جاه و مال این جهانی و انکار فطرت آدمی به دام تظاهر و ریاکاری غلطیده‌اند، در جهان شعر حافظ گروه میخواران و اهل ملامت و بر رأس آنان پیر مغان قرار دارند که چون ادعای گروه اول را ندارند، از ریا و خودبینی و جاه‌طلبی و عیب‌جویی از دیگران برکنارند. اینان پروای نام و ننگ ندارند و به خوشنامی و سلامت در میان خلق نمی‌اندیشند و به همین سبب دل آنان را زنگ ریا و تظاهر مکدر نکرده است. اینان برخلاف گروه اول که بدی‌های خویش را پنهان می‌کنند و به نیکی تظاهر می‌کنند، بدی‌های خود را که گاهی هم تنها برای شکستن غرور و رعونت نفس است آشکار می‌سازند. این خصیصهٔ رفتاری سبب می‌شود تا ضمن پرهیز از عیب و ایراد گرفتن بر دیگران، از لغوهای آنان کریمانه بگذرند. اصرار حافظ بر شرابخواری و شاهدبازی و نظربازی نوعی ملامت‌جویی و ریاستیزی و خروج از جرگهٔ ریاکاران و قرارگرفتن در زمرهٔ رندان است.
۸. اگر عشقی حقیقی وجود داشته باشد، که تنها از طریق آن می‌توان به محبوب و حق اندیشید و از رنگ هر تعلقی آزاد شد، این عشق نزد این گروه بی‌اعتنا و فارغ از خلق و نعمت‌های آخرت و صافی دل پیدا می‌شود و نصیبه‌ای ازلی است که برای آنان مقدر شده است.
۹. بنیاد عشق‌خواه عشق مجازی و خواه عشق حقیقی بر رسوایی و بدنامی میان خلق استوار است. نمی‌شود عاشق بود و رسوایی و بدنامی را تجربه نکرد و آماج ملامت خلق واقع نشد. پس اگر صوفی و زاهد و متشرعین دیگر در میان خلق احترام و عزّت و مقام دارند، این خود نشانهٔ آن است که عاشق نیستند هرچند به ظاهر آن را ادعا می‌کنند. اگر آنان نیز از نصیبهٔ عشق ازلی برخوردار بودند، نمی‌توانستند خوش‌نام و سلامت بمانند و به عیب‌جویی از دیگران بپردازند.
۱۰. تضاد اخلاقی و رفتاری و روانشناختی فردی و اجتماعی میان دوگروه دینداران ریاکار و خوشنام و اهلِ سلامت و رندان و عاشقانِ اهلِ ملامت و از نام و ننگ رسته و باصفا و بی‌ریا، عملاً در مکان‌هایی که این دوگروه رفت‌وآمد می‌کنند نیز

منعکس می‌گردد و مسجد و صومعه و خانقاه در برابر خرابات و میکده قرار می‌گیرد و گروه دوم برگروه اول مرجّح شمرده می‌شود.

۱۱. در بسیاری از غزل‌های حافظ بیان نکاتی از این دست صریح و آشکار نیست. برای درک آن‌ها باید به ظرایف ساختاری زبان حافظ، تداعی‌ها، شیوهٔ بیان غیرمستقیم، تجسم بافتِ موقعیتِ خیالین از طریق تأمل در انواع برجسته‌سازی‌های زبانی و تصویری، درک التفات‌های مخفی و کشف انسجام متن از طریق طرح پرسش‌ها و یافتن پاسخ‌های مناسب و سازگار با جهانبینی مطرح در جهان شعر حافظ دقت و توجه کرد.

در غزل‌هایی که هم در بخش اخیر و هم بخشهای قبل تفسیر کردیم نشان دادیم که چگونه خلاف عادت‌های متن پرسش بر می‌انگیزد و چگونه پاسخ این پرسش‌ها به کمک متن خود غزل و غزلهای دیگر به اندیشه‌ها و دیدگاههایی که در بالا متذکر شدیم، راه می‌برد.

در خواندن شعر حافظ باید گفتگوی با متن را بیاموزیم و به پاسخ پرسش‌هایی که متن در ذهن ما بر می‌انگیزد به دقت گوش دهیم و به صحت آن پاسخ‌ها از طریق متن شعر و جهان شعر حافظ یقین پیدا کنیم.

غالباً فهم معانی پنهان اولین بیت کمک می‌کند تا معانی پنهان ابیات بعدی را که بر اساس و در ارتباط با ابیات قبل و از جمله بیت اول پدید می‌آید آسان‌تر درک کنیم. درک معنی و یا مضمون پنهان بیت اول بخصوص از این نظر اهمیت دارد که بر اساس عاطفه و اندیشه‌ای شکل می‌گیرد که پیش‌زمینهٔ احوال روحی و یا حادثهٔ برپا شده در ذهن شاعر و مقدمه و انگیزهٔ فعالیت ذهنی شاعر برای تولید شعر است و خود یکی از عوامل تشکیل دهندهٔ بافت موقعیت است.

برای مثال حافظ نخستین بیت غزلی را چنین آغاز می‌کند:

صوفی بیا که آینه صافیست جام را　　　تا بنگری صفای می لعل فام را

چنان که دیده می‌شود، جناس اشتقاق میان کلمات صوفی، صافی، صفا، اولین برجسته‌سازی زبانی است که توجه خواننده را جلب می‌کند. بیت در سطح معنی نخستین نظام نشانه‌شناختی زبان روشن است؛ دعوتی است از صوفی تا بیاید و اکنون که آینهٔ جام شفاف و صافیست صفای شراب سرخ را نگاه کند.

پرسش‌های متعددی در این بیت و این دعوتِ خلافِ عادت و عجیب برای خواننده مطرح می‌شود. از جمله:

۱. آیا برجسته کردن کلمات صوفی، صافی و صفا به جهت القای معنی و منظوری خاص صورت گرفته است یا تنها آرایشی ظاهری در زبان شعر به منظور ایجاد جناس و افزایش موسیقی است؟

۲. چرا حافظ صوفی را برای دیدن صفای شراب سرخ دعوت به تماشا می‌کند؟

۳. چرا صوفی باید صفا را در شراب بنگرد؟

۴. آیا در توصیف شفافی و آینه‌واری جام شراب القای معنایی خاص مورد نظر شاعر بوده است؟ صفای شراب را می‌توان بدون آینه‌وار بودن جام در خودِ شراب هم ملاحظه کرد.

تأمل دربارهٔ این پرسش‌ها با توجه به اندیشه‌ها و دیدگاههای حافظ که گفتیم در عالم شعر او مطرح شده است می‌تواند هم بافت موقعیتی تولید شعر به وسیلهٔ حافظ را تا حدودی روشن کند و هم خواننده را در بافتِ موقعیتی شبیه به بافت موقعیت حافظ هنگام تولید شعر قرار دهد تا از این طریق معناهای اصلی و پنهان و منظور نظر حافظ را دریابد و شعر را در جهت منظور شاعر تأویل کند. این تأملات از این قرار است:

۱. یکی از وجود تسمیهٔ کلمهٔ صوفی، مشتق بودن آن از صوف به معنی پشم است. صوفیه پشمینه می‌پوشیده‌اند و این پشمینه‌پوشی از نظر حافظ خود نوعی نمایش برای خلق بوده است تا آنان را صوفی بشناسند.

۲. وجه تسمیهٔ دیگر صوفی را مشتق از صفا دانسته‌اند و صوفی را به سبب صفای قلب صوفی می‌گفته‌اند. بنابراین صوفی در عالم شعر حافظ کسی است که لباس صوف می‌پوشد و ادعای صفا دارد. حافظ چنین ادعایی را قبول ندارد و صوفی را ریاکار و متظاهر می‌داند.

۳. صوفی مثل زاهد و شیخ، رند و شرابخوار را عیب می‌کند، در حالی که خود نیز پنهانی شراب می‌نوشد و صد عیب نهان خود را زیر خرقه که غالباً ازرق و کبودرنگ است پنهان می‌کند*. اما رند یا شرابخوار خود را همان که هست

* خدا زان خرقه بیزار است صدبار که صد بت باشدش در آستینی

می‌نماید نه ادعای معصومیت دارد نه جامهٔ مخصوص می‌پوشد. ظاهر و باطن او یکی است و از ریا و تظاهر برکنار است. سروکار او با می و مطرب است و این گناه را آشکارا و بی‌پرده‌پوشی انجام می‌دهد و دنبال جاه و مقام دنیوی و خوشنامی در میان خلق نیست. بنابراین صفایی که صوفیان ادعا می‌کنند، در نزد همین رندان شرابخوار یافت می‌شود و حافظ که خود را برخلاف صوفیان مرید هیچ شیخ و پیری نمی‌شمارد بلکه بندهٔ پیر مغان می‌داند که با شراب پیوند ناگسستنی دارد، خود را در جرگه یکی از این رندان قرار می‌دهد و هرگناهی را که شیخ و صوفی و زاهد منع می‌کنند به آواز بلند و بدون هیچ پرده‌پوشی در جهان شعرش به خود نسبت می‌دهد*.

با توجه به آنچه گفتیم می‌توان گفت که حافظ این بیت را در مقام مخالفت با صوفی و در نتیجهٔ تأثر عاطفی از ادعای دروغین او و عیب‌جویی ریاکارانه‌اش از رند و شرابخوار سروده است که در قیاس با صوفی، آزاده، باصفا و برکنار از پرده‌پوشی و ریا و فریب خلق برای رسیدن به جاه و مال است. پس نخستین بیت غزل حاوی این مضمون است: ای صوفی که با پوشیدن جامهٔ خاص و صوفی‌نمایی دم از صفای قلب می‌زنی و رندان را به سبب باده‌خواری عیب می‌کنی، در تو صفایی نیست اگر می‌خواهی رنگ صفایی را که به دروغ ادعای داشتن آن را می‌کنی ببینی بیا و آن را در جام شراب ببین که ظرفش چون آینه بی‌هیچ پرده‌پوشی صافی و مظروفش هم عین ظرف مصفاست و یا به عبارت دیگر بیا و صفا را در رندان شرابخوار ببین که بدون هیچ جامهٔ خلق فریبی ظاهر و باطنشان یکی است. در این معنی در واقع نکته‌ای بلاغی در شعر نهفته است که نوعی اسناد مجازی است و آن نسبت دادن فعل به یکی از ملازمات فاعل است یعنی صفا و آینه‌واری بیرون و درون رند و شرابخوار به ملازمات او که جام و باده است نسبت داده شده است. به همین سبب است که در بیت بعد بلافاصله ترکیب «رندان مست» را آورده است:

راز درون پرده ز رندان مست پرس کاین حال نیست زاهد عالی‌مقام را

چنان که دیدیم برجستگی کلمات صوفی، صافی، صفا در ساختاری از بیان قرار

---

* عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

گرفته است که سؤال‌هایی را که دیدیم برمی‌انگیزد و معنی نخستینِ حاصل از همنشینی کلمات، معانی ثانوی و منظور اصلی حافظ را روشن نمی‌کند و به همین سبب است که مجال گفتگوی خواننده با متن وسعت می‌یابد و پرسش‌هایی را که دیدیم برمی‌انگیزد تا ذهن خواننده برای یافتن پاسخ آنها به فعالیتی نشاط‌بخش که ناشی از شرکت در خلاقیت شعر است، مشغول شود. استفاده از همین جناس در شعر دیگران هم هست اما در ساختاری که مجال گفتگو با متن را تنگ و باب پرسش‌انگیزی را مسدود می‌کند.

سعدی می‌گوید:

بسیار سفر باید تا پخته شود خامی　　　صوفی نشود صافی تا درنکشد جامی[۵۱]

خواجو می‌گوید:

صفا ز بادهٔ صافی طلب که صوفی را　　　به جای جامهٔ صوف ار صفا بود غم نیست[۵۲]

عبید زاکانی می‌گوید:

صوفی صافی در مذهب ما دانی کیست　　　آنکه با بادهٔ صافیش صفایی باشد[۵۳]

چنان‌که دیده می‌شود در بیت‌های اول و سوم حکم واحدی صادر شده است و بطور مستقیم گفته شده است که صوفی باید باده بنوشد تا صافی شود. در بیت دوم گفته شده است صوفی جامهٔ صوف دارد اما صفا ندارد. صفا در بادهٔ صافی است. این ساختار زبانی مجالی برای گفتگو و پرسش از متن برای خواننده باقی نمی‌گذارد. تقریباً همه‌چیز روشن است: صوفی صفا ندارد. باده صفا دارد. اگر صوفی باده بنوشد باصفا می‌شود. چرا؟ چون گفته‌اند: مستی و راستی. در پشت این سه بیت به نظر می‌رسد اندیشه و تأثری عاطفی نیست. کنارهم گذاشتن کلمات و ایجاد صنعت جناس برای لذتی سطحی بیشتر مراد بوده است.

درک معنی پنهان و پاسخ به پرسش‌های بیت اول در شعر حافظ هم پیوند میان بیت اول و دوم را آشکار می‌کند و هم صحت یا عدم صحت پاسخ پرسش‌های بیت اول را روشن می‌کند: چون صوفی را به سبب ریا دل صافی نیست پس دل او نمی‌تواند محل تجلی اسرار الهی باشد. راز درون پردهٔ عالم غیب را باید از رندان مست و صافی دل پرسید. بنابراین ادعای دیگر صوفی که آگاهی به اسرار غیب

است نیز کذب و دروغ محض است. کسی که روی به خلق دارد و برخلاف ادعایش دربارهٔ ترک دنیا دلش مستغرق کار دنیاست، چگونه می‌تواند آینهٔ جلوهٔ اسرار غیب باشد؟ زاهد هم اگر واقعاً از دنیا بریده است و یکسره روی به حق دارد پس چرا در میان مردم خوشنام و محترم است و مقام عالی دارد؟ کلمه عالی‌مقام بخصوص با این کاربرد خاص حاوی طنزی است که زاهدِ مدعی ترک دنیا را در وضعی تصویر می‌کند که برخلاف رند به عالم و آدم ناز می‌فروشد و شأن خود را اجلّ از دیگران می‌شمارد. زاهد از طریق زهد و کناره‌گیری از دنیا حتی اگر از رویِ ریا نباشد دام گسترده است تا عنقا یا سیمرغ را که مثل حق نام دارد و نشان ندارد صید کند و به اسرار الهی و راز درون پرده دست یابد. اما آن کس که در پی شکار عنقاست جز باد نصیب دامش نمی‌شود. زهد ورزی او در دنیا که به امید رسیدن به بهشت و وصال دایم در آخرت صورت می‌گیرد، خیال خامی است که هرگز کسی را به آن وقوف نیست*. پس باید در این جهان که بر کسی وفا نمی‌کند و هر کس در زمانی نوبت شرکت در این بزم را پیدا می‌کند، به نوشیدن یکی دو قدح شراب عیش و برخورداری از فرصت اندک عیش و عشرت قانع بود و طمع وصال و برخورداری دایم را که زاهد جویای آن است، فرو نهاد:

عنقا شکار کس نشود دام باز چین ‌ ‌ ‌ کانجا همیشه باد به دست است دام را

در بزم دور یک دوقدح درکش و برو ‌ ‌ ‌ یعنی طمع مدار وصال دوام را

بعد از این چهار بیت که روی سخن با زاهد و صوفی است، حافظ به خود باز می‌گردد تا ببیند خود در ارتباط با سفارشی که به زاهد می‌کند چگونه زیسته است؟ حافظ به جوانی گذشتهٔ خود می‌نگرد که در آن به کسب علم و تعبد و احیاناً سلوک و ریاضت در مدرسه و مسجد و خانقاه گذشته است؛ نه معمای هستی بر او آشکار شده نه از عیش و لذت‌های جهان بهره برده است. اکنون هنگام پیری اوست و فرصت چندانی برای برخورداری از بزم دور و برخورداری از لذت‌هایی که خداوند برای آدمیان در این جهان فراهم ساخته است و استعداد بهره‌گیری از آن را خود در وجود آنان نهاده، باقی نمانده است. جوانی که بی‌عیش سپری شد، در زمان پیری

---

* هروقت خوش که دست دهد مغتنم شمار ‌ ‌ ‌ کس را وقوف نیست که انجام کار چیست

چه فایده‌ای دارد که مثل زاهد در اندیشهٔ پاک و پاکیزه کردن (= هنری کردن) آبرو و خوشنامی در میان خلق و برخورداری از عیش مدام در آن جهان باشد*. خویشتن را نصیحت می‌کند که دیگر سرِ پیری به فکر کسب آبرو و خوشنامی نباشد و حداقل در سر پیری گلی از عیش بچیند و یا یکی دو قدح درکشد:

ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش　　پیرانه سرمکن ** **هنری ننگ و نام را**

این سفارش خلاف انتظار و عادت حافظ را وا می‌دارد تا دلیلی موجه برای آن پیدا کند. کسب آبرو و اعتبار و خوشنامی در میان خلق و ترک دنیا کردن به امید وصال دوام و برخورداری از نعمت‌های جاوید بهشتی که زاهد نیز در پی به‌دست آوردن آن است، عیشی نقد نیست و موکول به آینده است، آینده‌ای که با رفتن از دنیا محقق می‌شود؛ اما چه کسی آگاه است که در آن جهان نتیجهٔ اعمال و رفتار ما چه خواهد بود؟ همه‌چیز به خواست‌ومشیت حق‌است نه به‌اقتضای‌اعمال ما. چه کسی می‌تواند مطمئن باشد که روز بازخواست نان حلال شیخ بر آب حرام رند درپیشگاه حق برتر و معتبرتر شمرده‌شود؟

حافظ برای پیدا کردن دلیل به اعتقادات دینی و مردمی متوسل می‌شود و داستان رانده شدن حضرت آدم از بهشت را شاهد می‌آورد. حضرت آدم وقتی در بهشت آبشخوری برایش نمی‌ماند که از عیش نقد برخوردار شود باغ بهشت را رها می‌کند. پس تو نیز باید عیش نقد این جهان را به امید عیش جاوید و نسیهٔ آن جهان فرونگذاری. حافظ در این بیت نمی‌گوید آدم را از بهشت راندند چنان‌که قرآن و تفاسیر می‌گویند، بلکه بیرون آمدن از بهشت را ناشی از تصمیم خود آدم می‌داند که در تأویل‌های عرفانی از داستان حضرت آدم و از جمله تأویل عطار اشاره‌هایی به آن را می‌بینیم***. آخرین بیت این غزل نیز حاکی از تأکید و اصرار حافظ بر این معنی است که اولاً او مرید هیچ شیخ و زاهدی که تبلیغ زهد می‌کنند و بهشت آن جهانی را بشارت می‌دهند، نیست و ثانیاً علی‌رغم عیب‌جویی و ایراد صوفی و زاهد مرید جام می و شراب است که مظهر و

* زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست　　تا در میانه خواستهٔ کردگار چیست

** ضبط غالب چاپهای معتبر حافظ و از جمله خانلری و سایه «بکن هنری» است. به نظرم ضبط قزوینی و غنی ارجح است.

*** ● چون بدید آدم که سرّ کار چیست　　قصد دنیا کرد و عمری خون گریست (مصیبت‌نامه، ص ۲۶۵)

● زهی آدم که پیک عشق دریافت　　به یک گندم ز ملک خلد سرتافت (الهی‌نامه، ص ۱۹۶)

نماد عیش و عشرت دنیایی است:

حافظ مرید جام می است ای صبا برو　　وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

شیخ جام گذشته از ایهام به شیخ‌الاسلام احمد نامقی جامی معروف به ژنده‌پیل که صوفی متعصبی بوده است که در خم‌شکنی و امر به معروف و نهی از منکر سخت مبالغه می‌کرده است، و سخن حافظ از طعن و تعریضی به او خالی نیست، اضافه‌ای تشبیهی است که در آن جام به شیخ تشبیه شده است.

به همین سبب هم در مصراع اول حافظ خود را مرید جام می‌گوید زیرا لازمهٔ مرید جام بودن آن است که جام، شیخ باشد. گذشته از آن «شیخ جام» وصفی دیگر از «پیر مغان» است که برجسته‌ترین خصوصیت او پیوند با جام شراب است. بدین ترتیب حافظ در این غزل نیز مخالفت خود با صوفی و زاهد ریاکار و عیب‌جو و مدعی ترک دنیا را که برخلاف ادعایش طالب جاه و مقام و خوشنامی در این دنیاست، طرح کرده است و شراب‌نوشی و بندگیِ پیر مغان و رندنمایی عاری از ریا و تظاهر را بر آن ترجیح داده است. مضمونی که در همان نخستین بیت غزل زمینهٔ نه‌چندان روشن آن را چیده است. در بیت قبل از بیت آخر حافظ از خطاب خویش در دو بیت پیش‌تر، روی خطاب را متوجه «خواجه» می‌کند. این خواجه کیست؟ احتمالاً می‌باید یکی از بزرگان و صاحب‌منصبان عصر باشد که حافظ را بر آستان او حق خدمت بوده است و از او تقاضا می‌کند که باز هم از روی لطف و مرحمت به او توجه کند. زیرا که در عیش نقد کوشیدن و مرید جام می بودن نیازمند وجه می و برخورداری از وظیفه است.

نخستین بیت را می‌توان به گونه‌ای دیگر تأویل کرد. در شعر حافظ دل پرخون شبیه جام پر از شراب سرخ است و بارها به این نکته به صراحت و یا ابهام اشاره شده است. دعوت صوفی برای دیدن و تماشای می لعل‌فام در جام چون آینه صافی، می‌تواند دعوت او ـ که دلی به زنگ کدورت‌ها آلوده دارد و به دروغ ادعای دل صافی دارد ـ به دیدن دل حافظ و یا دل رند شرابخواره باشد که دلی باصفا اما سرشار از غم و اندوه ریاکاران و سالوسان عصر دارد.

با چنین تأویلی از بیت نخستین، ابیات بعدی را نیز باید از همین نظرگاه تأویل کرد.

در صفحات بعد می‌کوشیم نخستین غزل دیوان حافظ را با تکیه بر دیوان و میراثی که حافظ از پیشینیان به ارث برده است و تداعی‌ها و پرسش‌هایی که در ذهن خواننده برمی‌انگیزد تفسیر و تأویل کنیم.

تفسیر و تأویل
نخستین غزل دیوان

نخستین غزل حافظ را می‌توان نمونهٔ کاملی از غزل‌های حافظ و آیینهٔ تمام‌نمایی از صورت و معنی کل غزل‌های دیوان او دانست که حاوی تمام سخنانی است که تا به اینجا دربارهٔ شعر حافظ گفته‌ایم. به همین سبب در اینجا برای اثبات آنچه گفته‌ایم به تفسیر و تأویل این شعر می‌پردازیم.

الا یا ایهاالساقی ادر کأساً و ناولها — که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

ببوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید — ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هردم — جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید — که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل — کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها

همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر — نهان کی ماند آن رازی کزو سازند محفلها

حضوری گر همی خواهی ازو غایب مشو حافظ — متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و اهملها*

---

* این غزل از **حافظ** قزوینی نقل شده است. در حافظ سایه و خانلری ترتیب ابیات کمی فرق دارد (جای ←

مایهٔ معنوی این غزل دشواریها و گرفتاریهای طریق عشق است. اگر چه تفسیر غزل در سطح عشقی مجازی هم ناممکن نیست، اما وجود اصطلاحات متعدد عرفانی، حال و هوای عمومی غزل و شروع و ختم آن با مصراعهای عربی تردیدی باقی نمی‌گذارد که از عشق الهی و عرفانی و مشکلات سیر و سلوک سخن می‌رود.

غزل در وزن هَزَج مثمن سالم است یعنی در هر مصرع چهار بار رکن عروضیِ «مفاعیلن» تکرار می‌شود. تکرار کلمهٔ «ها» در پایان هر بیت کمک می‌کند تا موسیقی حاصل از وزن عروضی در جهت همآهنگی با عاطفهٔ غالب شعر که درد و اندوه فراق و مشکلات طاقت‌سوز طریقت عشق است، تقویت شود. زیرا تکرار این کلمه در پایان هر بیت، به منزلهٔ برآوردن آهی است از سر درد در پایان سخنی اندوهبار.

چنانکه می‌بینید این غزل با بیتی آغاز می‌شود که نیمی از آن عربی و نیمهٔ دیگر فارسی است. و با بیتی نظیر آن در پایان شعر نیز تمام می‌شود اما اگر در بیت اول، اولین مصراع عربی است در بیت آخر دومین مصراع عربی است. بنابراین شعر با کلامی عربی آغاز می‌شود و به کلامی عربی نیز ختم می‌گردد. گفتن ابیاتی در شعر که نیمی از آن فارسی و نیمی عربی باشد، در سنت شعر فارسی پدیده‌ای بدیع و جالب توجه نیست.

در شعر شاعران پیش از حافظ نمونه‌هایی از این ابیات کم نیست. علمای بلاغت هم ابیاتی از این دست را دارای صنعت ملمّع می‌دانسته‌اند. آنچه در شعر حافظ جالب توجه است استفادهٔ خاص او از این صنعت است که گویی کل شعر در میان دو قول عربی محصور شده است. این شکل خاص، خود به منزلهٔ یک نشانه است؛ یک نشانهٔ غیرزبانی که به سبب تشخص خود، خواننده را به احساسِ وجود معنایی در این نشانه وسوسه می‌کند. گویی کل غزل خود یک بیت عربی است که موضوع و مضامین بیان شده به زبان فارسی در میان دو مصراع این بیت عربی خلاصه و گنجانده شده است. اما این بیت عربی، مصراع اولش خواهش ملتمسانهٔ متکلم است از مخاطب: هان ای ساقی جام شراب را به گردش آور و آن را به من ده! و

→ بیت ۴ و ۳ عوض شده است) متن **حافظ سایه** و **قزوینی** یکسان است. اما متن غزل در **حافظ خانلری** با آن‌دو کمی تفاوت دارد.

مصراع دوم هم پاسخ ساقی است: وقتی که با آنکه دوست داری دیدار می‌کنی دنیا را ترک کن و فرو بگذار!

علت آن خواهش ملتمسانه از ساقی برای شراب آن است که عشق مشکلهای بسیار برای عاشق پیش می‌آورد و علت پاسخ ساقی آن است که شرط احساس حضور در برابر معشوق، غیبت از هر چیز غیر از معشوق است. دو اصطلاح غیبت و حضور وقتی تعلق به موضوع واحدی داشته باشند متضادند و جمعشان ناممکن. اما وقتی به دو موضوع متضاد تعلق بگیرند از نظر معنایی مکمل یکدیگرند غیبت عاشق از خود و از هر چیز جز معشوق به معنی حضور به معشوق است پس شرط حضور غایب نشدن از معشوق و غایب شدن از خود و جملهٔ چیزهاست. به‌قول هجویری در کشف‌المحجوب: «مراد از حضور، حضور دل بود به دلالت یقین تا حکم غیبی ورا چون حکم عینی گردد و مراد از غیبت، غیبت دل بود از دون حق تا حدی که از خود غایب شود تا به غیبت خود از خود به خود نظاره نکند... پس غیبت از خود، حضور به حق آمد و حضور به حق، غیبت از خود. چنانکه هر که از خود غایب به حق حاضر و هر که به حق حاضر از خود غایب بود».[۱] بنابراین غیبت از خود شرط حضور به حق است و غیبت از خود به معنی فنای صفات انسانی و از میان رفتن هوشیاری و آگاهی و به عبارت دیگر رسیدن به شرایط مستی و ناآگاهی حاصل از ذهول عقل و حس است. به همین سبب هم هست که هجویری در مقایسه حضور و غیبت با سکر و صحو می‌گوید: «اما صحو و سکر بر بقیت اوصاف نشان کند و غیبت و حضور بر فناء اوصاف[۲].» وقتی حافظ در مصراع اول بیت آغازین غزل از ساقی شراب طلب می‌کند، برای آن است که با نوشیدن آن مست و ناهشیار شود و در شرایط مستی و ناآگاهی، غم‌ها و مشکلات توانفرسای عشق را فراموش کند و در نیابد. همان مشکلات و غم‌های گوناگونی راکه به‌گونه‌ای فشرده و موجز در میان بیت اول و آخر این غزل گنجانده شده است. اما احساس درد و گرفتاریهای طریق عشق و تقاضا از ساقی برای گرفتن جامی شراب خود نشان حضور به خویش است نه غیبت از خود که شرط حضور به حق یا معشوق است. به همین سبب است که حق یا معشوق در پاسخ تقاضای او می‌گوید که اگر طالب

حضوری باید از محبوب غایب نشوی یعنی از خود و هر چه غیر از محبوب است غایب شوی. در همین غیبت از خود است که هم از شراب وصل و تجلی یار برخوردار می‌شوی و هم به سبب آزاد شدن از بندهای حس و عقل ظاهری و دنیوی از اندوه‌ها و مشکلات راه عشق فارغ می‌گردی. در کار و بار عشق بدنامی و رسوایی ناشی از خودکامی است و خودکامی نشانهٔ بقای نفس و عدم غیبت از خویش است. آنکه از خویش و از جهان غایب است و به معشوق حاضر است، نه رازی دارد که در محفلها بگویند و کارش به بدنامی بکشد و نه شعور به بدنامی دارد که فهم آن مایهٔ اضطراب و اندوه وی گردد. نه کسی به سبب جنون بدنام و رسوای خاص و عام می‌شود و نه آنکه مجنون است پروایی از رسوایی و بدنامی دارد. به همین سبب هم هست که در تصوف مرید تا خود واصل نشده است می‌بایست تسلیم ارادهٔ پیر باشد و نه میل و ارادهٔ خود. از همین جاست که حافظ نیز در همین غزل اشاره می‌کند که اگر پیر مغان فرمانِ سجاده به می رنگین کردن داد، سالک باید به آن عمل کند؛ چون همهٔ مشکلات طریق عشق که در غزل بدان اشاره می‌شود ناشی از بقای نفس و به میل و ارادهٔ خود عمل کردن است. به هرحال تشابه آخرین مصراع غزل با اولین مصراع آن از نظر عربی بودن هر دو و جای این دو مصراع در اول و آخر یک غزل خواننده را در پایان شعر به اول شعر ارجاع می‌دهد تا پیوند میان آغاز و انجام غزل و در نتیجه کل ابیات را دریابد و یکپارچگی ساختاری شعر را احساس کند.

بنابر سنت معهود تدوین دیوانهای شعر که براساس ترتیب الفبایی قافیه و ردیف استوار است، جای این غزل نباید در ابتدای دیوان باشد بلکه باید بعد از یازده غزل دیگر بیاید و آخرین غزل با قافیهٔ «الف» یا دوازدهمین غزل باشد. اما برخلاف شیوهٔ معمول، به نظر می‌رسد که در بیشتر نسخه‌های خطی، این غزل در ابتدای دیوان آمده است همچنانکه به تبع آن در مشهورترین نسخه‌های چاپی نیز در صدر دیوان جای گرفته است[۳]. بعید نیست صدرنشینی خلاف عادت این غزل در اغلب نسخ سفارش یا وصیت خود حافظ بوده باشد به نخستین جامعان دیوان شعرش که بعدها توسط ناسخان و کاتبان بعدی مراعات شده است. به هرحال اینکه در دیوان

حافظ دوازده غزل با قافیهٔ «الف» وجود دارد، و غزلی که باید در مرتبهٔ دوازدهم بیاید در مرتبهٔ اول آمده است. بعید است اتفاقی و بی‌سببی بوده باشد. شاید یک علت تقدم این غزل در دیوان این باشد که حافظ یا حداقل نخستین جامعان دیوان وی می‌خواسته‌اند که این غزل در حکم آینه یا براعت استهلالی باشد تا از پیش زمینهٔ ذهن خوانندگان دیوان را با مضامین دیگر غزلها آشنا کند که شتابزده تنها به مفاهیم سطحی و ظاهری غزلها بسنده نکنند و تصویر غزلهای دیگر را در آینهٔ این غزل بنگرند و به مفاهیم و مضامین باطنی آنها نیز توجه داشته باشند. اما در ارتباط با دوازده غزل با قافیهٔ «الف» و صدرنشینی غزلی که باید در مرتبهٔ دوازدهم بیاید نکته‌های دیگری هم در ذهن تداعی می‌شود. مثلاً عدد رمزی دوازده، هم دوازده صورت فلکی، هم دوازده چشمه‌ای که از ضربهٔ عصای موسی از سنگ جهید، و هم دوازده امام شیعه را یادآوری می‌کند. اینکه در احادیث شیعه آمده است امامان نور خدایند، راسخان در علم‌اند، وارثان پیامبر و همهٔ انبیایند[۴] و اینکه هر یک از امامان مثل دیگریست و اما غایب حاضر در دلهای شیعیان مخلص که خاتم ولایت محمدیه است به منزلهٔ امام اول است و اینکه به قول حیدر آملی: امامان همه نور واحد و حقیقت واحدند که در دوازده شخص ممثل شده است هر امری که بر یکی از آنان منطبق باشد بر همهٔ آنان منطبق است[۵]، می‌تواند اسباب ربط و تداعیهایی را در اذهان علاقه‌مندان به موضوع برانگیزد. البته منظور من از این اشارهٔ مختصر اثبات شیعی بودن حافظ نیست بلکه عقیده دارم که حافظ از هر نکته و طرح و صنعتی که انگیزهٔ گمانی در ذهن خواننده شود و حتی به ابهام چهرهٔ او کمک کند، صرف‌نظر نمی‌کند. به هرحال اینکه مصراع اول این غزل را بنا بر تحقیق علامهٔ قزوینی به دروغ به یزیدبن معاویه نسبت داده‌اند تا آنجا که سودی شارح ترک زبان حافظ هم در قرن دهم آن را باور کرده است[۶]، می‌بایست کوششی باشد در جهت مخالفت با کسانی که می‌خواسته‌اند حافظ را شیعی قلمداد کنند. وقتی جمعی هم پیدا می‌شوند که می‌گویند مصراع «که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها» اشاره به حضرت علی (ع) است چون اگر حرف اول «عشق»، «ع» را به «لی» بچسبانید «علی» می‌شود[۷]، چه استبعادی دارد که از دوازده غزل اول دیوان با قافیهٔ الف و در اول

آمدن غزلی که باید در مرتبهٔ دوازدهم بیاید، نتایجی مشابه نگیرند و نیز از کجا معلوم است که حافظ هم نخواسته باشد چنین گمانی را در گروهی برانگیزد یا واقعاً خود به موضوع تعلق خاطر نداشته باشد که غلبهٔ مذهب شافعی بر شیراز در عصر حافظ مانع اظهار صریح عقیدهٔ وی می‌شده است.

مفهوم مصراع عربی «الا یا ایهاالساقی...» سخنی نیست که تنها حافظ گفته باشد آن هم تنها در این غزل. مضمون و معنایی شبیه به آن را هم در شعر حافظ و هم در شعر دیگر شاعران فارسی‌زبان و نیز عربی‌زبان می‌توان یافت. چنانکه نمونه‌های متعدد در دیوان حافظ آمده است:

ـ ساقیا برخیز و در ده جام را

ـ ساقیا آن قدح آینه کردار بیار

ـ ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی

ـ ساقیا یک جرعه ده زان آب آتش گون که من...

ـ ساقیا جامی بده تا چهره را گلگون کنم

ـ زدور باده به جان راحتی رسان ساقی

مضمون مصراع عربی «الا یا ایها...» را که تقاضای شراب از ساقی است، می‌توان در صور بیانی محدودی ادا کرد که یکی از آن صور نیز ممکن است به همان صورتی که حافظ بیان کرده، بیان شود. بنابراین به فرض آنکه یزیدبن معاویه یا هر کس دیگری هم‌چنان مضمونی را با چنان بیانی گفته باشد، حتماً مسلم نمی‌شود که حافظ آن مصراع را از وی گرفته باشد. چنانکه این شعر ابوالفضل عباس‌بن احنف، شاعر معاصر هارون‌الرشید نیز نمی‌تواند حتماً مأخذ و منبع الهام حافظ باشد که گفته است:

یـــا ایـــهاالســـاقی ادرکأساً　　و اکرر علینا سیدالاشـربات[8]

❊ ❊ ❊

● **بیت اول: الا یا ایهاالساقی...**

ساقی، شراب. معنی لغوی ساقی، «آب دهنده» است. این کلمه اسم فاعل از ریشهٔ عربی سَقیٰ یَسقی سَقیاً است. در فارسی بخصوص به معنی «شراب دهنده»

است؛ کسی که در مجلس باده‌گساری جام شراب را می‌گردانند و به باده‌نوشان شراب می‌دهد. آب، نیز به معنی باده و شراب مجازاً به کار رفته است از این روی، آب‌دهنده یا ساقی نیز همان شراب‌دهنده است. مولوی در یکی از زیباترین غزلهای خود بیتی آورده است که به این معنیِ آب در ارتباط با ساقی اشاره دارد:

ساقیا آب در انداز مرا تا گردن　　زانکه اندیشه چو زنبور بود من عورم[۹]

به هرحال در شعر فارسی از همان آغاز این کلمه به معنی شراب‌دهنده به‌کار رفته است چنانکه در شعر رودکی نیز آمده است:

ای بلبل خوش‌آوا آوا ده　　ای ساقی آن قدح ما را ده[۱۰]

از آنجا که شراب را وسیله‌ای برای زدودن غم، آوردن شادی و زایل کردن موقّت عقل و آگاهی می‌دانسته‌اند، ساقی نیز کسی است که با پیمودن شراب به باده‌پیمایان آنان را مست می‌کند تا در ناهشیاری حاصل از مستی، غم بیش و کم دنیا را فراموش کنند و سرخوش و شاد شوند. از جمله ابیاتی که محمد منور در اسرارالتوحید آورده است که بر زبان شیخ ابوسعید ابی‌الخیر رفته است، این رباعی است:

ای ساقی پیش آور سرمایهٔ شادی　　زان می که همی تابد چون تاج قبادی
زان باده که با بوی گل و گونهٔ لاله است　　قفل در گُرم است و کلید در شادی[۱۱]

نمونهٔ این گونه شعرها در ادب فارسی فراوان است. اما وقتی صوفیان و عارفان کلمات ساقی و شراب و مترادفات آن را در زبان رمزآمیز خود به کار می‌برند تا احوال روحی و معارف معنوی خود را با آن بیان کنند این کلمات و بسیاری از کلمات دیگر از معنی حقیقی و قاموسی خود فراتر می‌روند و به قول عین‌القضات متشابه می‌شوند. تا وقتی این کلمات همراه با معنی خود ترکیب اضافهٔ تشبیهی یا استعاری می‌سازند می‌توان تا حدی معنی مجازی آنها را دریافت اما وقتی بدون هیچ قرینه‌ای در کلام ظاهر می‌شوند، و بصورت رمز در می‌آیند تنها براساس صفات و خصوصیات غالب آنهاست که می‌توان معانی مکتوم آنها را در سطح مفاهیم عارفانه حدس زد. کأس یا جام یا دیگر کلمات مترادف با آنها که به اعتبار علاقهٔ

ظرف و مظروف می‌توان باده و شراب و کلمات مترادف با آنها را نیز از آنها اراده کرد، حداقل از قرن سوم هجری در تصوف و عرفان وارد شده است. مشهور است که نخستین بار ذوالنون مصری ــ متوفی به ۲۴۵ هجری ــ بود که این معنی را به کار برد: محبِّ خدای را کاس محبت ندهند مگر آنکه خوف دلش را بسوزد و به قطع انجامد».[۱۲] اما قبل از ذوالنون از داود طایی ــ متوفی به ۱۶۵ هـ ــ هم سخنی نقل کرده‌اند که در آن «شراب انس» آمده است. گفته‌اند: «وقتی درویشی گفت به پیش داود طایی رفتم. او را خندان یافتم. عجب داشتم. گفتم: یا با سلیمان این خوشدلی از چیست؟ گفت: سحرگاه مرا شرابی دادند که آن را شراب انس گویند. امروز عید کردم و شادی پیش گرفتم».[۱۳] یحیی‌بن معاذ رازی ــ متوفی به ۲۵۸ هـ ــ نیز به بایزید نوشت: «چه گویی در کسی که قدحی شراب خورد و مست ازل و ابد شد.» بایزید در پاسخ نوشت که: «من آن ندانم. آن دانم که اینجا مرد هست که در شبانروزی دریاهای ازل و ابد در می‌کشد و نعرهٔ هَلْ مِنْ مزیدٍ می‌زند».[۱۴] گفته‌اند بایزید، «یک روز سخن حقیقت می‌گفت و لب خویش می‌مزید و می‌گفت هم شرابخواره‌ام و هم شراب و هم ساقی».[۱۵]

این نمونه‌ها خود نشان می‌دهد که زبان رمزی صوفیانه از همان آغاز به سبب سرشت تجارب و معارف صوفیانه که در منطق طبیعی کلام عادی نمی‌گنجید، روی به شکل گرفتن داشت. و بعدها که این زبان به بزرگان متصوفه چون سنایی و شیخ احمد غزالی و سهروردی و عطار و روزبهان بقلی و مولوی رسید کاملاً گسترش یافت و استعداد و ظرفیت شگفت‌انگیزی پیدا کرد و حافظ که در قرن هشتم وارث این زبان پررمز و رازگردید، توانست حداکثر استفاده را از آن ببرد و ابهام و ایهامی هنرمندانه را در شعر خویش چنان به ایجاز و اعجاز بپرورد که هر کس نقش خویش را در کلام او ببینند.

باری شراب می‌توانست در چشم‌اندازی عارفانه رمز هر چیزی باشد که همچون شراب، صوفی یا سالک راه طریقت را مست و از خود بیخود می‌کرد. محبت، عشق، شوق، معرفت صوفیانه، الهامات ربانی، کلام پیر، جلوهٔ جمال محبوب، لطف و عنایت وی، و مفاهیم دیگری از این دست، از جمله مایه‌های مستی سالک

در سیر الی‌الله بود که دریافت و تجربهٔ آنها می‌توانست صوفی را از حالت عقل و آگاهی به مرتبهٔ ذهول عقل و ناآگاهی و اشراق و آگاهی فراعقلی ارتقاء دهد. اصطلاح «سُکر» یا مستی، هم یکی از احوال روحی صوفیه را می‌نماید و هم مایه‌بخش نام فرقه‌ای از صوفیه بنام «طیفوریه» است که تولّی به ابویزید طیفوربن عیسی بسطامی می‌کنند که حال سکر را بر حال صحو (= هشیاری در مقابل مستی) ترجیح می‌نهاده است[۱۶].

با تغییر بار معنوی شراب در زبان تصوف و عرفان، کلمات مرتبط با آن نیز تغییر معنی پیدا می‌کنند و در سطحی جز سطح معمول و متعارف زبان مشترک مطرح می‌شوند. بنابراین ساقی نیز در زبان رمزآمیز عرفان یا به معنی پیر، انسان کامل، شیخ و مرشد روحانی می‌شود که به مریدان درس عشق و معرفت و طریق مستی و از خویش رستن را می‌آموزد، و یا به معنی حق که محبوب و معشوق سالکان و عارفان است و فیض عنایات او، بویی از کلام و وحی و الهام او، و جلوه‌ای از جمال وصف‌ناپذیر او کافیست که با سالک عاشق آن کند که خمخانه‌های شراب چنان نتواند کرد.

در مصراع اول بیت اول، حافظ از ساقی درخواست می‌کند که او را با جام شرابی یاری کند و بلافاصله در مصراع بعدی علت این درخواست و دعا را ذکر می‌کند: که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها. پس طلب کمک به سبب گرفتاریها و بلاهای ناشی از عشق است که در ابتدا آسان به نظر می‌رسید. درک دشواریها و اندوهها، ناشی از هشیاری و حضور عقل و اختیار است و شرط رستن از آنها مستی و زایل شدن عقل و آگاهی است. حافظ از ساقی طلب نجات و رهایی نمی‌کند چون تصمیم دارد این راه دشوار را تا وصول به محبوب طی کند به همین سبب طالب شراب است تا او را مست کند و بند و زنجیر عقل راکه پای او را به تعلقات و لذتها و مصلحت‌پنداریهای حقیر و مبتذل این جهانی می‌بندد و مایهٔ اندوه و دشواری و پریشانحالی می‌شود، بگسلد. در این مستی است که او می‌تواند بارگران غم عشق الهی را به مقصد برساند. به قول سعدی:

ساقی بده آن کوزهٔ یاقوت روان را　　　یاقوت چه ارزد بده آن قوت روان را...

تا مست نباشی نبری بار غم یار آری شتر مست کشد بار گران را[۱۷]

و به قول مولوی:

شراب عشق بنوشیم و بار عشق کشیم چنان‌که اشتر سرمست از میان قطار[۱۸]

و این شراب مستی‌بخش و عقل و اختیارسوز، فیض و عنایتی است از پیر یا محبوب که حق است. ساقی در خطاب حافظ حق است. حافظ از اوست که طلب فیض می‌کند و به او که معشوق و محبوب و مطلوب سالک طریقت است می‌گوید که عشق اول آسان می‌نمود. و به همین سبب دعا و درخواست خود را به عربی می‌گوید که زبان وحی و قرآن است و دعا. اگر ساقی، پیر بود لزومی نداشت که حافظ به زبان عربی از او درخواست یاری و فیض کند. این غزل با دعا و درخواستی آغاز می‌شود و با پاسخ و استجابت دعا از طرف ساقی پایان می‌پذیرد. اینکه فیض یا پاسخ ساقی نیز در پایان شعر به زبان عربی ادا می‌شود، این گمان را تأکید می‌کند که احتمالاً حافظ مقصود خاصی از این کار در نظر داشته است که غیر از آنچه قبلاً گفتیم، یکی هم معرفی ساقی به خواننده است بی‌آنکه اشارهٔ صریحی به ارتباط میان حق و ساقی کند که سبب تقلیلِ تعظیم و تکریم و تقدس حق شود. میراث فرهنگ تصوف اسلامی، از پیش زمینه را برای نسبت دادن این بار معنایی خاص به کلمهٔ «ساقی» برای حافظ مهیا کرده است.

ابوحامد محمد غزالی در باب محبت از کتاب احیاء علوم‌الدین روایت می‌کند: إنّ للّه تعالی شراباً یَسقیه فی اللّیلِ قُلوبَ أحبّائهِ فَاذا شَربُوا طارَتْ قُلوبُهُم فِی الْملکوتِ الأعلی، حُبّاً للّه تعالی و شوقاً إلیه.[۱۹] چنانکه دیده می‌شود در اینجا از شرابی سخن گفته می‌شود که از آن خداست و آن شراب را دلهای دوستانش یا به عبارت دیگر ارواح یا «منِ» حقیقی و روحانی دوستان خدا می‌نوشند و از نشئه و مستی این شراب سبکبار می‌شوند و از زندان عالم مُلک می‌رهند و به ملکوت اعلا پرواز می‌کنند. به روایت افلاکی وقتی یکی از عرفای زمان از مولوی دربارهٔ سِرّ همان حدیث ـ با اختلافی در روایت ـ سؤال می‌کند و می‌پرسد آن شراب چیست؟ مولوی به حدیثی دیگر اشاره می‌کند و می‌گوید: «چون حضرت محمد رسول‌الله

صلعم به قرب خاص **قابَ قَوْسَینِ اَوْاَدْنی** اختصاص یافته مشرف گشت... دو جام جهان‌نمای از نور حاضر آمد؛ یکی پر از شراب خالص و یکی پر از شیر سایغ و به‌اختیار یکی از این دو جام اشارت رسید؛ حضرت رسول‌الله فرمود که اِخْتَرتُ اللَّبَنَ و اِختَبَأتُ الخَمْرَ لِأخیارِ اُمَّتی؛ زیرا که آن عهد ابتداء احکام قوانین شریعت و استحکام اساس اوامر طریقت بود؛ جام جهان‌نمای حقیقت را جهت عارفان امت و خاصان ملت خویش محافظت فرمود و از بوی خوش آن شرابست که بعضی از اولیای کُمَّل اوقات بیخود می‌شوند و کشف رازها می‌کنند؛ چنانکه گفت:

کدام شربت نوشید پورهٔ ادهم — که مست‌وار شد از ملک و مملکت بیزار
چه سکر بود که آواز داد «سبحانی» — که گفت رمز «اناالحق» و رفت بر سر دار [۲۰]

حتی اگر در کتابهای عرفانی هیچ مایه و زمینه‌ای برای چنین خطابی به حق وجود نداشت، آیهٔ شریفهٔ **وَ سَقاهُم رَبُّهُم شَراباً طَهورا*** می‌توانست زمینه‌ساز خطاب حافظ گردد. چنانکه پیش از حافظ نیز چنین برداشتها و خطابهایی را در آثار صوفیه می‌بینیم. همانطور که دیده می‌شود در این آیه خداوند می‌فرماید که پروردگار ایشان (نیکان و مهربانان و مؤمنان) به آنان شراب پاک می‌آشاماند. پس در اینجا حق، ساقی است. از نظرگاه متصوفه بسیاری از امور که بنا بر ظاهر شریعت بعد از مرگ و در آن جهان قابل رؤیت و تجربه است، در این جهان و از طریق مرگ اختیاری نیز قابل رؤیت و تجربه است. طبیعی است که این رؤیت و تجربه در ضمن واقعه‌ها و مکاشفات اتفاق می‌افتد و در آنها نه مدرِک حواس ظاهری است و نه مُدرَک اشیا محسوس مادی، بلکه رؤیاواره‌هایی است که برای صوفی با جوّ روحی خاص وی، حقیقی‌تر از تجربه‌هایِ عالمِ واقعیت‌های حسّی تلقی می‌گردد. رؤیتها و تجربه‌هایی از این دست سبب مستی و افزایش شوق و عشق در دل سالک و تجربهٔ از خویش رستن و فنای موقت می‌شود، و اینهمه، شور و شوقِ کوشش را در سالک تقویت می‌کند و تحمل شدائد سفر را آسانتر و پذیرفتنی‌تر می‌سازد. مولوی طالب همین شراب آسمانی است که خدا پنهان از خلق به آشنایان می‌نوشاند و غم

* سورهٔ انسان، آیهٔ ۲۱.

توبه‌توی عاشقان خود را که در سلوک طریق دشوار عشق گام نهاده‌اند، شفا می‌دهد:

صنما از آنچه‌خوردی، بهل اندکی به‌ما ده غم تو به توی ما را تو به جرعه‌ای صفا ده
که غم تو خورد ما را چه خراب کرد ما را به شراب شادی افزا غم و غصه را سزا ده
ز شراب آسمانی که خدا دهد نهانی بنهان ز دست خصمان تو به‌دست آشنا ده[۲۱]

و ساقی این شراب آسمانی نیز همان زندهٔ باقیست:

عشق آن زنده گزین کو باقی است از شراب جانفزایت ساقی است[۲۲]

به هرحال صوفیه از این ساقی، به حق در جلوهٔ معشوقی، و از آن شراب، به فیض الهام و معرفت تعبیر می‌کنند و برای عاشق گرفتار هجران و بلاهای راه عشق چه شرابی مستی‌بخش‌تر از رؤیت جلوهٔ جمال یار و یا احساس دریافت و شنیدن الهامات و کلمات لطف‌آمیز یار! در مستی حاصل از همین لطف و عنایت معشوق است که سالک می‌تواند به طی کردن فاصلهٔ عظیم میان انسانِ محدودِ ناقصِ ناتوان و خداوندِ قادرِ متعالِ نامتناهی امیدوار شود و خیال پیوستن قطرهٔ وجودِ خویش را به دریای بیکرانهٔ حقیقت الهی در سر بپرورد:

شراب بیخودی در کش زمانی مگر از مکر خود یابی امانی
بخور می تا ز خویشت وا رهاند وجود قطره با دریا رساند
شرابی خور که جامش روی یار است پیاله چشم مست باده‌خوار است
شرابی می‌طلب بی ساغر و جام شراب باده‌خوار ساقی آشام
شرابی خور ز جام وجه باقی سقاهم ربهم او راست ساقی[۲۳]

این ابیات از کتاب گلشن راز شبستری است که در پاسخ سؤالهای امیرحسین حسنی هروی پرداخته شده است تا معانی رمزآمیز پاره‌ای از کلمات عرفانی را شرح و تفسیر کند. چنانکه دیده می‌شود، شبستری، هم می‌گوید که شراب انسان را بیخود می‌کند و این بیخودی که سبب از میان برخاستن خودی می‌شود، احساس اندوه و ناامیدی را زایل و رنج‌ها و مشکلات طریقت را بر سالک آسان می‌کند، و هم می‌گوید وصول عاشق به معشوق و یا رؤیت یار و وصال شهودی موکول به فنای نفس و بیخودی است. از طرف دیگر این شراب مستی‌بخشِ بیخودکننده جامش

روی یار است، پیاله‌اش چشم مست یار است و بنابراین یار که همان حق است یا بهتر بگوییم جلوه‌ای از جمال حق در صورت معشوق به اقتضای اندیشه و طلبگاه* عاشق، یا به تعبیر دقیق‌تر «منِ» برتر عاشق[۲۴]، نیز ساقی این شراب است. تجلّی جمال یار که پاداش صبر بر مشکلات طریقت و تحمل شدائد آن است در عین حال که لذت فنا و مستی موقت را که شرط رؤیت و ادراک وصال شهودی است به عاشق می‌چشاند، انگیزهٔ افزایش شوق و رجای سالک برای نیل به وصال دائم و مستی مدام نیز می‌گردد و همین انگیزه، مشکلات طریقت را بر سالک آسان و هموار می‌سازد. سالک در لحظهٔ تجلی جمال یار مست می‌شود و در این مستی هم وصال شهودیِ موقت را تجربه می‌کند و هم دمی از مشکلات راه عشق می‌آساید و در این حال مسافری را می‌ماند که در یکی از منازل راه بار می‌افکند و زمانی از رنج سفر می‌آساید. چرا که درک مشکلات و رنجها ناشی از حضور حواس و عقل است که خود از صفات بشری است و با حضور مستی، عقل و حس زایل می‌شود و ادراک رنج و مشکل نیز از میان برمی‌خیزد. در ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه آمده است که «چون بنده را کشف کنند به نعت جمال سکر حاصل آید و طرب روح و دلش از جای برخیزد».[۲۵] و آنگاه اشاره می‌شود به داستان حضرت موسی که از خداوند می‌خواهد که خود را به او بنماید و چون خدا بر او تجلی می‌کند کوه خُرد می‌شود و حضرت موسی چون صاعقه‌زدگان بیهوش بر زمین می‌افتد: **فلمّا تَجَلّی رَبُّهُ لِلجَبَلِ جَعَلَهُ دَکّاً وَ خَرَّ موسی صَعِقا****، و بعد قشیری ادامه می‌دهد: «و این کوه بدان سختی و قوت پاره‌پاره شد و موسی با صلابت رسالت بیفتاد و بیهوش شد. بنده اندر حال صحو بشرط علم بود».[۲۶] چنانکه پیداست قشیری نیز سکر و مشاهدهٔ جمال را ـ که در واقع رفعِ موقتِ فراق هم هست ـ لازم و ملزوم یکدیگر می‌داند. البته به دنبال این سکر، صحو و هشیاری و به خویش بازآمدن است و دوباره حضور صفات بشری، و احساس اندوه و عذاب و مشکلات طریق عشق و جهاد با نفس. اما چنانکه گفتیم در اثر تحقق همین احوالِ گذرایِ احساسِ اتصال به یار و مستی است

---

* دربارهٔ این کلمه نگاه کنید به یادداشت‌ها و مآخذ شمارهٔ ۲۴

** سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۴۳: چون پیدا شد خداوند او کوه را، کوه را خرد کرد و موسی بیفتاد بیهوش.

که شوق ادامهٔ راه و تحمل بارگران عشق در سالک نیرو می‌گیرد و او را به طی هفتخوان جهاد اکبر و فنای صفات بشریت و کشتن دیو نفس، قادر می‌سازد. مولوی هم در ضمن اشاره به داستان موسی و تجلی حق، این تجلی راکه صوفی را مست و از خود بیخود می‌کند با شراب مقایسه می‌کند که کوه نوشیدن آن را برنمی‌تابد و خرد می‌شود:

ای ضیاءالحق ز صدق رای تو　　　حلق بخشد کوه را حلوای تو
کوه طور اندر تجلی حلق یافت　　　تا که می‌نوشید و می را برنتافت[۲۷]

به هرحال تجلی حق به هر صورت که باشد خاصیتش مستی‌بخشی است. کیفیت این تجلی مناسب اندیشه و اقتضای حالت روحی سالک است. بقول عین‌القضات (مقتول: ۵۲۵ ه) «چون او ـ جَلّ جلاله ـ خود را جلوه‌گری کند، بدان صورت که بیننده خواهد بتمثّل به وی نماید[۲۸]». عین‌القضات خود یکبار جلوهٔ حق را در صورتی زیبا می‌بیند که خود حدیث مشهور رؤیت: «رَأیتُ رَبّی فی اَحْسَنِ صُورةٍ» را شاهدی بر امکان آن می‌داند. لاهیجی ضمن شرح ابیاتی که از گلشن راز شبستری نقل کردیم، در ضمن تفسیر آیهٔ قرآن **وَ سَقاهُم رَبُّهمْ شَراباً طهوراً** می‌گوید ارباب کشف ممکن است خدا را در هیأت ساقی مشاهده کنند که به آنان شراب می‌دهد: «بدانکه این معانی که شیخ ناظم قُدِّسَ سِرُّه در این ابیات ادا نموده و می‌نماید همه حالات و مشاهدات ارباب کشف و شهود است که بی‌تأویل برایشان روی نموده و به عین‌الیقین مشاهدهٔ آن کرده‌اند و سالکان که به مراتب تجلیات افعالی می‌رسند به حسب آن احوال که در آن دم برایشان غالبست حضرت حق را در عالم برزخ مثالی ممثل بصورت مظاهر محسوسه از انسان و غیره مشاهده می‌نمایند. چنانچه امام محمدغزالی در رسالهٔ **مضنون علی غیر اهله**، فرموده: حضرت حق را مثل نیست و بی مثالست. وَ رَأیتُ رَبّی فی اَحْسَنِ صورةٍ، صورت شاهد این معنی است و از اکابر دین این معنی بسیار منقولست و می‌بینند که حق ساقی گشته، شراب به ایشان می‌دهد و ایشان چون آن شراب می‌نوشند محو و فانی می‌گردند و کتب صوفیه مشحون از این واقعات و حالات است»[۲۹].

مشاهدهٔ رؤیاواره‌هایی از این دست بنظر من یکی از خیالمایه‌های آثار صوفیانه و

از جمله شالوده‌های زبان پر رمز و راز عرفان و تصوف است که بر مدار کشف و شهود که لاهیجی به آن اشاره می‌کند، می‌گردد و نمونه‌های متعدد دارد و نباید آنها را از مقولهٔ مجازهای شاعرانه و یا تمثیلهایی برای بیان حقایقی بیرون از کشف دانست[۳۰]. این رؤیاواره‌ها که گاه کشف صریح است که به قول خود متصوفه احتیاج به تعبیر و تأویل ندارد و گاهی کشف مخیل، که از طریق تأویل و تعبیر راه به حقایق می‌برد[۳۱]، جلوه‌های رمزآمیز حقایق مکتوم روح و روان و استعدادهای پنهان هستی انسان است که ظهور و تمثل آن در چشم‌انداز روح سالک طریقت، موکول، هم به شیوهٔ زیستی زهدآمیز و توأم با ریاضت و ذکر و خلوت است، و هم مربوط به مایه‌ها و اندوخته‌های تجربی و فرهنگی و یا به‌طورکلی اقتضای ساختار ذهنی وی. کتاب‌های صوفیه حداقل از قرن پنجم به بعد مشحون از حکایت انواع مختلفی از این وقایع خلوت است که گسترده‌ترین و متنوع‌ترین نمونه‌ها و صور آن را در ارتباط با اصطلاحات صوفیانه می‌توان در کتاب مشرب‌الارواح روزبهان بقلی (وفات: ۶۰۶ هجری) ملاحظه کرد.

چنانکه گفتیم حافظ درگیرودار گرفتاری و مشکلات عشق الهی از یار تقاضای شراب می‌کند تا مشکلات برای وی تحمل‌پذیر گردد و دیدیم این شراب، شراب تجلی است. نفس این تجلی جدا از نوع صورت و کیفیت آن مستی‌بخش است. این تجلی خواه تجلی محبوب به صورتی زیبا باشد و خواه تجلی به هر یک از اسماء و صفات وی[۳۲] و خواه از طریق تلقین الهام و کلام، سبب مستی و ارتفاع مشکلات و افزایش شوق می‌شود. عین‌القضات کلام حق را نیز چون شراب مستی‌بخش می‌داند. وی در رکن چهارم از ارکان پنجگانهٔ اسلام می‌نویسد: «رکن چهارم ای عزیز صوم است و صوم در شرع عبارتست از امساک طعام و شراب. کدام طعام؟ طعامِ اَبیتُ عِندَ رَبّی. کدام شراب؟ شرابِ **وَ کَلَّمَ‌اللّهُ مُوسی تَکلیماً**. این را صوم معنوی خوانند که روزهٔ جان باشد».[۳۳] ابن عربی در شرح شعری منسوب به حسین‌بن منصور حلاج، جام شراب را به شراب معرفت و علم قدیم حق تفسیر می‌کند و این تفسیر را از زبان خود حلاج که در رؤیا بر او ظاهر می‌شود، می‌شنود. ابن‌عربی از حلاّج می‌خواهد که معنی این قولش را بگوید، که گفته است:

نَـدیمی غَـیْرُ مَـنسوبٍ   اِلیٰ شَـیءٍ مِـنَ الْـحَیفِ
سَقانی مِثْلَ مـا یَشـربُ   کَفِعْلِ الضَیفِ بالّضَیفِ
فَـــلَمّا دارَتِ الْکَأسُ   دَعـا بـالنَطْعِ وَ السّـیفِ
کذا مَـن یشـربُ الرّاحَ   مَعَ التِّنینِ فـی الصَّـیفِ

اگر چه این شعر در اصل از حسین‌بن الضحاک الخلیع است[۳۴]، اما ابن عربی که مثل بسیاری دیگر از عرفای قبل از خود آن را به نام حلاّج می‌شناسد، در یکی از رسائل خود بنام **رسالة الانتصار** از زبان حلاج تفسیری عرفانی برای آن بیان می‌کند که خلاصهٔ آن چنین است: خداوند چون حلاّج را بر بساط منادمت ــ که اول مقامات انس است ــ می‌نشاند، شراب علم قدیم خود را به وی می چشاند تا او توحید را در علم قدیم در می‌یابد و می‌خواند: «سقانی...» آنگاه چون این قول از حلاج صادر می‌شود، ربّ العزّه، شمشیر عین برمی‌کشد و گردن او را بر نطع فنای کلی به هنگام گردش جام معرفت مشاهده می‌زند. در این حال است که حلاج می‌خواند: «فَلَمّا دارَتِ...»[۳۵] تفسیر حلاج از این شعر در ضمن رؤیای ابن عربی در واقع تفسیر خود ابن عربی از این شعر است براساس باورداشتها و مایه‌های ذهنی‌اش. البته مهم نیست که این شعر مال کیست و در اصل مربوط به چیست. مهم تفسیری است که ابن عربی از پس منشور ذهنیت عرفانی خویش از آن درمی‌یابد. چنانکه دیده می‌شود در اینجا نیز جام، جام شراب معرفت حاصل از مشاهده و کشف است که به گردش درمی‌آید و مثل هر تجلی دیگری با مستی و فنای سالک توأم است.

بهرحال نجم‌الدین رازی (وفات: ۶۵۴) نیز وقتی سخن از تجلی می‌گوید و اینکه انسان آینهٔ ذات و صفات حق است و به هر صفت که حضرت حق برو تجلی کند، بدان صفت درو متجلی شود، در ضمن اضافه‌ای توضیحی، حق را در ارتباط با تجلی و آیهٔ **وَ سَقاهُم رَبُّهم شراباً طهوراً** ساقی می‌خواند و پس از توضیح دربارهٔ تجلی حق به صفات که حاصلش فناست می‌نویسد: «اما صفات ذات هم بر دو نوع است: صفات جبروت و صفات عظموت. چون به صفات جبروت متجلی شود نوری بی‌نهایت در غایت هیبت ظاهر شود، بی‌لون و بی‌صورت و بی‌کیفیت. ابتدا تلألؤی مشاهده افتد که در حال، فنای صفات انسانیت آشکارا کند و محو آثار

هستی آرد. گاه بود که شعوری بر فنا بماند و بس، و اگر در جام تجلی، ساقی **وَ سَقاهُم رَبُّهم شَراباً طهوراً** یک قطره شراب جلال از قوّت ولایت سالک زیادت فراکند، سطوت آن شراب جملگی ولایت چنان فروگیرد که شعور بر وجود و فنای وجود هم رخت برگیرد.»[۳۶]

تجلی چه ذاتی و چه صفاتی در اختیار معشوق یاحق است و تنها مشروط به کوشش عاشق نیست. بهمین سبب است که پدید آمدن حالت روحی خاصی که عاشق را بهنگام تجلی دست می‌دهد و او را از خویش باز می‌ستاند، از مقولهٔ احوال است و نه مثل مقامات از جملهٔ مکاسب و مشروط به بذل مجهود و در نتیجه پایدار و مستدام[۳۷].به همین سبب است که حافظ افاضهٔ این موهبت را هم از حق یا محبوب ازلی و ساقیِ **وَ سَقاهم رَبُّهم شَراباً طهوراً** طلب می‌کند. بنابراین معشوق چون بر عاشق تجلی کند، عاشق مست و از خویش فانی می‌شود. پس تجلی معشوق به هر صورت شراب است. و چون این شراب را حق یا معشوق است که با تجلی خود به سالک یا عاشق می‌نوشاند، پس حق ساقی است؛ و چون حافظ سالک به سبب بقای صفات بشریت و از جمله عقل و حواس است که مشکلات صعب طریق عشق و رنج و اندوه طاقت‌فرسای آن را احساس می‌کند، طالب شراب و مستی است تا با زایل شدن عقل و حس و فنای موقت صفات بشریت هم ذوق تجلی را دریابد و هم دمی از رنج و مشکلات طریق عشق بیاساید؛ و چون رسیدن به این ذوق و مستی موکول به عنایت یار و موهبت اوست، از او درخواست می‌کند که این موهبت را نصیب اوگرداند و از شراب شهود تجلی جمال خود به او بنوشاند. سخن نجم رازی در **مرصادالعباد** دقیقاً تأکید همین نکته است:

«این دردنوشان ژنده‌پوش و رندان خانه‌فروش را تجرع آن شراب شهود بس که ساقی **و سقاهم ربهم** از جام جمال در کام وجود ایشان می‌ریزد.»[۳۸] به همین سبب صاحب **کشاف** هم در معنی ساقی از جمله می‌نویسد: «... و نیز حق تعالی ساقی صفت گشته شراب عشق و محبت به عاشقان خود می‌دهد و ایشان را محو و فانی می‌گویند و این معنی را جز ارباب ذوق و شهود دیگری درنمی‌یابد.»[۳۹]

اول. وقتی در شعر حافظ می‌خوانیم «که عشق آسان نمود اول ولی افتاد

مشکلها»، بافت عبارت به گونه‌ایست که گویی فاصلهٔ میان این «اول» و «آخر» ــ که در بیت بعد می‌آید ــ در حدّ آغاز و انجام یک عشق مجازی یا حقیقی مربوط به یک فرد و زندگانی او نیست، بلکه به درازای فاصلهٔ میان ازل و ابد است. کلمهٔ «مشکلها» نیز یک مشکل و ده مشکل و صد مشکل را در ذهن برنمی‌انگیزد بلکه مشکلهای بی‌پایان و تمام نشدنی را که شمار آنها از حد تصور نیز فراتر می‌رود به خاطر می‌آورد. کلمهٔ «اول» ما را به آغازی بی‌آغاز در ورای تاریخ می‌برد، به واقعهٔ **میثاق الست** که هم سرچشمهٔ عشق انسان به خداست و هم آغاز هجرانی پایان‌ناپذیر با جدایی از محبوب و بناچار گرفتاری در اندوه و مشکلات ناشی از عشق. کلمهٔ «اول» که به سبب همنشینی با کلماتی مثل «عشق» و «مشکلها» انگیزهٔ تداعی میثاق الست می‌شود، مثل موارد متعدد دیگر در شعر حافظ، ذهن را از یک تصویر فردی و تاریخی به یک تصویر ازلی و ماوراء تاریخی می‌برد و در نتیجه به شعر حافظ بُعدی همگانی و غیرشخصی در ارتباط با تقدیر نوع انسان می‌بخشد. از این چشم‌انداز دیگر این تنها «منِ» حافظ نیست که گرفتار و درگیر مشکلات طریق عشق است بلکه «منِ» حافظ نمایندهٔ کل نوع انسان است که براساس جبر سرنوشتی مقدّر با ندای مثبت به دعوت خداوند، این عذاب و دشواری عشق را برای خود فراهم می‌آورد. کلمهٔ «اول» در ابیات دیگری نیز ذهن را به یادآوری این معنی وسوسه می‌کند:

- **روز اول که سر زلف تو دیدم گفتم — که پریشانی این سلسله را آخر نیست.**

- **نه سر زلف خود اول تو به دستم‌دادی — بازم از پای درانداخته‌ای یعنی چه**
  هرکس از مُهرهٔ مِهرِ تو به نقشی مشغول — عاقبت با همه کج باخته‌ای یعنی چه!
  حافظا در دل تنگت چو فرود آمد یار — خانه از غیر نپرداخته‌ای یعنی چه!

چنانکه دیده می‌شود، در ابیات مذکور نیز همان معانی که در بعضی از ابیات غزل اول آمده است، در سطح دیگری تکرار شده است. در صفحات پیش هنگام بحث از میثاق الست و بار امانت و رابطه آن‌ها با عشق سخن گفتیم و ضمن ذکر سوابق آن متذکر شدیم که غالب عارفان، از این دو مضمون قرآنی پیوند ازلی عشق میان خدا و انسان را استنباط کرده‌اند و آن را منشأ رنج و گرفتاری انسان در این جهان

دانسته‌اند. فراق میان انسان و خدا که به دنبال واقعهٔ خوردن آدم و حوا از میوهٔ ممنوعه و تبعید از بهشت پیش آمد، کوشش انسان‌هایی را که واقعهٔ الست و دیدار با معشوق را فراموش نکرده‌اند برای وصال مجدد برمی‌انگیزد اما این وصال مجدد مستلزم جهادی حماسی با نفس است که مشکلات و خطرات فراوان دربردارد و با رنج و محنت فراوان توأم است. جواب مثبت ارواح انسان به دعوت و پرسش خداوند که فرمود: اَلستُ بِرَبِّکُم، برای ارواح آدمیان که مست جمال و کلام حق شده بودند، بسیار آسان بود اما مشکلات مترتب بر آن بسیار دشوار بود. این پاسخ مثبت به ندای حق و قبول امانت الهی که آن هم تحت تأثیر مستی ناشی از دیدار حق آسان می‌نمود ظلمی بود که بظاهر انسان خود از روی جهل بر خود روا داشت به همین سبب صفت ظلومی و جهولی که به دنبال قبول بار امانت، خداوند به انسان نسبت می‌دهد، حقیقتی بود که انسان عاشق و مست از جمال حق در واقعهٔ میثاق اَلَست و عرضهٔ امانت بدان وقوف نداشت و پس از تبعید از بهشت و فراق یار دریافت. پیوند میان عشق و بلا و محنت بنابراین تقدیری است ازلی که در تمام آثار عرفانی همانطور که گفتیم تکرار می‌شود.* از آنجا که شرط به سرآوردن روزگار فراق و وصال مجدد درگرو جهادی حماسی با نفس و ترک همهٔ تعلقاتی است که جنبه نفسانی و حیوانی انسان طالب آن است، می‌توان دشواری مشکلات راه طریقت را که راه گذشتن از تعلقات این جهان و وصول به معشوق است حدس زد. در مقایسه با مقصد که رسیدن به وصل دائم و اتحاد با حق یا جانان است، **منزل جانان**، وصول به وصال موقت محسوب می‌شود که چنانکه حافظ در غزل نخستین می‌گوید و بعد به آن اشاره خواهیم کرد، سالک در آن امنیت عیش ندارد، چون مثل استراحت در منازل راه موقت و گذراست و دیری نمی‌پاید. این حال عیش وقتی به مقام عیش تبدیل می‌شود که سالک سلوک بشرط کرده باشد و در جهاد با نفس به پیروزی کامل رسیده باشد و با پالوده شدن از تمامی صفات نفسانی و تخلق به صفات الهی در حق فانی شده باشد و به عیش مدام یعنی مقام عیش که وصول به

---

* برای تفصیل این مطالب نگاه کنید به «میثاق الست، امانت و عشق» در صفحهٔ ۴۳ همین کتاب.

جانان است نائل آمده باشد. این همان بازگشت نفس مطمئنه به سوی پروردگار خویش است: **یا اَیَّتهاالنَّفسُ الْمُطْمَئِنَّةُ اِرْجِعی اِلی رَبِّکِ راضِیةً مَرْضِیَّةً*** یا به عبارت دیگر سپردن امانت الهی به صاحب آن و استغراق روح انسانی ـ که نفخه‌ای از روح الهی است ـ در دریای روح الهی و نیز بازگشت به بهشت بیخبری قبل از تبعید به عالم خاکی که به معنی رها شدن از اراده و معرفت شخصی و در شعاع اراده و معرفت خدا زیستن است و در مستی شراب روحانی در عیش مدام غرقه شدن و از امواج غمها و مشکلات رستن. اگر چنانکه قبلاً اشاره کردیم عهد الست و پاسخ مثبت به ندای خداوند انگیزهٔ عشق میان خدا و انسان است و به قول صوفیه تفسیر «**یُحِبُّهُم**» و «**یُحِبّونه**» که در قرآن کریم به آن اشاره شده است**، تحقق «یُحبّونه»، بازگشت انسان عاشق یا روح الهی انسان عاشق به حق و معشوق است و سپردن امانت به صاحب امانت و در نتیجه استغراق در عیش دائم. و این تنها به‌شرط تحمل رنج و بلای عظیم زیستن در این‌جهان، و در فراق یار، و در مرکز دو نیروی متضاد بُعدهای زمینی و آسمانی انسان؛ و رهاندنِ آب زلال روح از گلِ آلایشهای جسم و خواهشهای نفس، میسر است. بنابراین به قول حافظ مقام عیش، بی‌رنج میسر نمی‌شود چرا که عهد الست و وفای به آن با رنج و عذاب پیوند ناگسستنی دارد. چنانکه قبلاً هم اشاره کردیم، وفای به عهد امانت هم، که شرط رستن از غمهای زیستن در عالم خاکی و فراق یار است، بیان دیگری از همین بینش و نظرگاه است و رستن از «این غمان» یعنی نیل به عیش روحانی:

حقا کزین غمان برسد مژدهٔ امان　　　گر سالکی به عهد امانت وفا کند

چنان که پیش از این گفتیم عین‌القضات با نقل شعرِ «اول که بتم شراب صافی بی‌دُرد» تجلی خداوند را در روز الست بر ارواح آدمیان، به شراب صافی و مشکلات حاصل از آن را به دُرد تعبیر می‌کند. غیر از او خواجه عبداله انصاری نیز

---

* سورهٔ فجر آیهٔ ۲۷ و ۲۸: ای تن آرمیده (دلِ بر ایمان و یقین) بازگرد با خداوند خویش، پاداش و کردار خود پسندیده و خداوند تو از تو کردار پسندیده.

** سوره مائده، آیه ۵۴

در ارتباط با میثاق اَلَست، از «جام محبت» و «شراب عشق» سخن می‌گوید: «ای مسکین یاد کن آن روز که ارواح و اشخاص دوستان در مجلس انس از جام محبت شراب عشق ما می‌آشامیدند...»[۴۰]. همانند عین القضات و خواجه عبداله انصاری، حافظ نیز «اَلَست» را به باده تشبیه می‌کند، چرا که تجلی حسن خداوند در آن روز ارواح آدمی را مست کرد و لذت آن مستی و عیش در عمق روح انسان نهفته است و تجربهٔ مکرر آن، آرزوی نهفتهٔ هر انسان دل آگاهی است که در نتیجهٔ یاد آن در دورهٔ حیات از عشق الهی مست است:

- **خرم دل آن که همچو حافظ　　جامی ز می الست گیرد.**
- **به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش　　چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازلست**

اشاره‌های حافظ همیشه صریح و با ذکر کلمه «الست» همراه نیست. گاهی نیز تنها کلمهٔ «ازل» و یا «اول» است که در نتیجهٔ همنشینی با کلمات مناسب و مربوط با واقعهٔ اَلَست، آن را تداعی می‌کند:

هرکه چون‌من درازل یک‌جرعه خوردازجام دوست　　سر ز مستی برنگیرد تا به صبح روز حشر

در اینجا کلمهٔ ازل یادآور میثاق الست است و چنانکه دیده می‌شود در این شعر «دوست» همان «معشوق» و حق است که از جام خود جرعه‌ای به حافظ در عهد الست نوشانده است. یعنی «حق» در اینجا نیز «ساقی» است و شرابی که می‌نوشاند، نیز همان تجلی و جلوه‌نمایی او در عهد الست به ارواح آدمی است. در اولین بیت غزل اول نیز همین تصویر را از حق و معشوق می‌بینیم. در آن بیت نیز مثل این بیت کلمهٔ «اول» آمده است که با «ازل» در این بیت و با «اول» در بیت عین‌القضات مفهوم یکسانی دارد و بنابراین طبیعی است که کلمهٔ «اول» در آن بیت، وقتی کنار ساقی و جام و عشق و مشکلات عشق می‌نشیند، میثاق الست را تداعی کند. حافظ در غزل دیگری هم با ردیف «هنوز» به این پیمان ازلی انسان با خدا و درد و اندوه ناشی از آن که با تبعید آدم به عالم خاک آغاز می‌شود و تا بازگشت مجدد به بهشت قرب و وصال معشوق ادامه دارد، اشاره می‌کند. گویی انتخاب ردیف «هنوز» از سر بصیرت و آگاهی صورت گرفته است، تا بار معنایی این کلمه استمرار این درد

و رنج ناشی از میثاق الست و عشق را در هستی و تقدیر انسان، هر بار در پایان هر بیت اعلام کند:

بـــرنیامد از تـــمنای لبت کـــامم هـــنوز　　بـر امـید جـام لعـلت دُردی آشـامم هـنوز

روز اول رفت دیـــنم در ســـر زلفـــین تـــو　　تا چه خواهد شد در این سودا سرانجامم هنوز

در ازل داده است مـــا را ســـاقی لعـل لبت　　جرعهٔ جامی کـه مـن مـدهوش آن جـامم هـنوز

کلمهٔ «دُرد» در بیت اول این غزل همان معنی را دارد که در شعر منقول از عین‌القضات پیش از این یادآور شدیم و اشاره کردیم که کنایه از درد و رنج است. بنابراین «دُردی آشام بودن» نیز کنایه از تحمّل کردن رنج و سختی است. دُرد که در اصل به معنی رسوبات کدرِ ته‌نشین شونده در مایعی رقیق و صافی از جمله شراب است، هم به سبب تقابل معنایی و تضاد صوری که با صفا و صافی بودن شراب دارد و هم بسبب تشابه خطی که با کلمهٔ «دَرد» دارد، می‌تواند بار معنایی دَرد را نیز تداعی کند بخصوص که نوشیدن آن نیز برخلاف شراب صافی لابد بطور طبیعی می‌بایست دشوار و گلوگیر باشد. در دیوان عطار که مفهوم «دَرد» یکی از پیش‌زمینه‌های مهم اندیشه‌های اوست، این کلمه در بسیاری از جاها با «دُرد» معنایی همسو پیدا می‌کند. به همین سبب هم هست که عطار بارها ترکیب اضافی تشبیهی «دُردِ دَرد» را به کار برده است:

- **ســـاقیا دُرد دَرد در ده زود　　که به یک دُرد توبه بشکستیم.**
- **تـــا دُردیِ دَرد او چشـــیدیم　　دامن ز دو کـون در کشـیدیم.**
- **ای ســـاقی دُردِ درد در ده　　کامروز ورای کفر و دینیم.**[41]

اگر شراب صافی یا صافی شراب مایهٔ عیش و نشاط بوده است، دُرد شراب که صفتی برخلاف صفا و صافی دارد، مجازاً معنی درد و رنج را باید القاء کند. چنانکه حافظ در بیتی که نقل می‌کنیم به‌تلمیح از کلمهٔ «دُرد نوشان» دَردمندان را هم اراده می‌کند چون آن را در مقابل «بی‌دردان صوفی‌وش» یا «صوفی‌وشان بی‌درد» می‌آورد:

در این صوفی‌وشان دردی ندیدم　　که صافی باد عیش دُرد نوشان

در کار عشق نیز نیش و نوش و غم و شادی بهم‌اند. اگر لطف و عنایت و وفا و فیض تجلی معشوق شراب صافیِ مستی‌بخشِ عیش‌آفرین است، جفا و ناز و تکبّر و فراق او دُردِ کدر رنج و اندوه و عذاب است. بنابراین «دُردی نوش» و «دُردی کش» و «دُردی آشام» که در شعر حافظ آمده است، علاوه بر معنی حقیقی آن که عبارت از کسی است که جام شراب را تا ته می‌نوشد و از دُردِ تهِ جام نیز نمی‌گذرد، کنایه از کسی که به رنج و عذاب اندرست و یا رنج و عذاب می‌کشد، نیز هست.

«جرعهٔ جامی» که «ساقی لب معشوق» در ازل به ارواح انسانی و از جمله به حافظ روحانیِ ماورای تاریخ می‌نوشاند نیز همان «شراب صافیِ» مستی‌بخشِ تجلیِ محبوب ازلی است که با جمال و کلام خود در روز اَلَست بر ارواح آدمیان جلوه‌گری کرد و آنان را به عشقی که گویی تقدیر ازلی انسان است گرفتار ساخت. یاد این واقعهٔ ازلی است که در این جهان عاشقان بیداردل را هم مایهٔ درد و اندوه فراق و حرمان است و هم انگیزهٔ کوشش و استقامت، به امید عنایت و نیل به وصال یار. چرا که عاشق را راحتی و عیش و آسایش صورت نمی‌بندد الّا به لقای معشوق. چنانکه از پیامبر اکرم (ص) روایت است: «لا راحَةَ لِلمُؤمِنِ مِن دُونِ لِقاءِ اللّهِ تعالی.[42]» اما بی‌آنکه در اینجا لزومی به اشاره به آراء اشاعره و معتزله دربارهٔ مسأله رؤیت باشد،[43] حداقل از نظر متصوفه امکان رؤیت معشوق الهی به نحوی از انحاء در همین جهان و از طریق واقعه و مکاشفه یا بطور کلی تجارب روحانی ممکن است[44] و غزلهایی از حافظ نیز نشان می‌دهد که او از چنین تجربه‌هایی برخوردار بوده است. به حکم دوگانگی وجود انسان، چنین تجربه‌هایی نمی‌تواند پایدار باشد، موهبتی است الهی که می‌آید اما نمی‌پاید. دریافت این موهبت برای انسانی که صفای روح حاصل کرده باشد میسر است و برخورداری از آن نیز صورتی دیگر از برخورداری از نفحات الهی است که پیامبر اکرم (ص) در حدیث «اِنَّ لِرَبِّکُمْ فی ایّامِ دَهْرِکُمْ نَفحاتٍ اَلا فَتَعرَّضوا لها[45]» بدان اشاره می‌کند. مولوی در ارتباط با این حدیث می‌گوید:

گفت پیغمبر که نفحتهای حق ‌ ‌ ‌ اندرین ایام می‌آرد سبق
گوش هش دارید این اوقات را ‌ ‌ ‌ در ربایید این چنین نفحات را

نفحه آمد مر شما را دید و رفت هر که را می‌خواست جان بخشید و رفت
نفحهٔ دیگر رسید آگاه باش تا از این هم وا نمانی خواجه تاش[۴۶]

لحظهٔ برخورداری از این نفحه و دریافت آن نیز همان لحظهٔ عیش است، لحظه‌ای است که چنانچه حافظ در بیت نخستین غزل اول از ساقی درخواست می‌کند، جام می به‌گردش درآمده است و او از آن می‌نوشد و باز همان لحظهٔ گشوده شدن نافه از طرهٔ یار است که در بیت دوم می‌گوید برای برخورداری از آن باید خون دلها خورد و این خون دل خوردنها در واقع مشکلاتی است که در طریق سلوک و جهاد نفس باید تحمل کرد. و انسان را به اقتضای انسانیت، گریزی از شادی و غم و نیش و نوش نیست. اگر خیام می‌گوید:

شادی و غمی که در قضا و قدر است نیکی و بدی که در نهاد بشر است
با چرخ مکن حواله کاندر ره عقل چرخ از تو هزار بار بیچاره‌تر است[۴۷]

حافظ با قبول اینکه خداوند خود انسان را از جسم و روح آفریده است و مشکلات روحی انسان در این جهان و شرایط انسانی امری مقدر و ناشی از اراده و مشیت خداست می‌گوید:

به دُرد و صاف ترا حکم نیست خوش درکش که هرچه ساقی ما کرد عین الطافست

و این «دُرد و صاف» در اینجا گذشته از معنی حقیقی خود همان معنی مجازی را هم دارد که به آن اشاره کردیم یعنی غم و شادی، طیش و عیش که از خیر و شر امور از دیدگاه ما ناشی می‌شود. و خود این بیت در حقیقت توصیه به حالت رضاست که عبارت از تحمل نیش و نوش جهان با روی باز، چرا که هر دو دادهٔ ساقی ماست. حافظ این بیت را بعد از بیت زیر آورده است که:

فقیه مدرسه دی مست بود فتوی داد که می حرام ولی به ز مال اوقاف است

و با توجه به این بیت یک معنی مصراع اول توأم با این شوخی زیرکانه و توجیه‌گرایانه است که خدا می را حرام کرده اما دربارهٔ «درد و صاف» حکمی نداده است، پس با خیال راحت و بدون نگرانی از منع شرعی، درد و صاف را درکش! اما

معنی دیگر آن بخصوص در ارتباط با مصراع دوم چنانکه گفتیم آن است که نیش و نوش و شادی و غم و خیر و شر در حکم و اختیار تو نیست، دادهٔ خداست و هر آنچه از یار می‌رسد نیکوست پس با سرور قلب بپذیر که: اَلرِّضا: سُرورُ القَلبِ بَمرِّ القضاء. بهرحال این درد روحی با همان بلایِ بعد از بلی گفتن در واقعهٔ الست، پیوند دارد. شاید به احتمال قوی بتوان گفت که این درد روحیِ احساس کردنی و به بیان درنیامدنی، درد عشق نسبت به معشوقی باشد که چنان بلند قدر و زیبا و متعالی و دور از دسترس است که عاشق در قیاس خویش با او از حقارت و ناامیدی غرق شرم و عرق می‌شود. حافظ با آنکه گفتیم احوال و تجارب عرفانی و لحظه‌های وحدت شهودی و اتصال موقت به این معشوق را خود تجربه کرده است و باور دارد، سخن آن دسته از صوفیان راکه دم از وصال و **فناء فی الله** و **بقاء بالله** می‌زنند ــ که در واقع به معنیِ نفی مقام برزخی انسان در این‌جهان است ــ باور ندارد. انسان تا در این جهان می‌زید، برای او وصال دایم و نفی صفات انسانی که از دو بُعد عالی و دانی وجود برزخی او سرچشمه می‌گیرد، ممکن نیست. بنابراین درد او هم درمان‌پذیر نیست و کسانی هم که ادعایی از آن دست دارند مدّعیانی بیش نیستند و البته طبابت روحیشان هم هیچ نفعی به حال بیمارِ دردمند از چنین عشقی ندارد. انسانِ کاملِ ادعایی صوفیان از نظر حافظ مثل سیمرغ و کیمیا فقط اسم دارد و فاقد مسمّی است. به همین سبب هم حرف طبیبان مدعی راکه سخن از تبدیل خاک به کیمیا ساز می‌کنند، خواه شاه نعمت‌الله ولی و خواه دیگر مدعیانی از این دست را قبول ندارد. در غزلی که با بیتهای زیر شروع می‌شود و مشهور است که کنایت طنزآمیز آن متوجه شاه نعمت‌الله ولی عارف معاصر حافظ است که در شعری گفته است: «ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم[۴۸]»، هم این باور او را می‌توان دریافت و هم تب و تابِ پرالتهاب و حرمان‌انگیز آن دردِ درمان ناپذیرِ عشقِ جان‌آمیز ازلی را:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند	**آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند**
دردم نهفته به ز طبیبان مدعی	**باشد که از خزانه غیبش دوا کنند**
معشوقه چون نقاب ز رخ در نمی‌کشد	**هر کس حکایتی به تصور چرا کنند**
چون‌حسن‌عاقبت‌نه به‌رندی و زاهدیست	**آن به که کار خود به عنایت رها کنند**

بی معرفت مباش که در من یزید عشق	اهل نظر معامله با آشنا کنند
می خور که صد گناه ز اغیار در حجاب	بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنند
پیراهنی که آید از او بوی یوسفم	ترسم برادران غیورش قبا کنند
حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود	تا آن زمان که پرده برافتد چه‌ها کنند
گر سنگ از این حدیث بنالد عجب مدار	صاحبدلان حکایت دل خوش ادا کنند
حافظ دوام وصل میسر نمی‌شود	شاهان کم التفات به حال گدا کنند*

می خواستم چند بیت را از این غزل نقل کنم اما همهٔ ابیات آن چنان در ارتباط با یکدیگرند، و در تأیید اثبات موضوعی که یادآور شدم همراه و هم‌جهت، که نتوانستم از ذکر همهٔ ابیات آن بگذرم. چنانکه گفتیم در بیت اول این غزل با ظرافت طنزآمیزی ادعای آنان که سخن از رسیدن به مقامی برتر از انسان به میان می آورند انکار شده است و از آنان دعوت می‌شود که اگر راست می‌گویند عنایتی به حافظ کنند و او راکه ادعایی جز انسان خاکی بودن ندارد، از مقام برزخی انسانی برهانند تا نیل به وصال دائم برای او هم میسر گردد. در بیت دوم حافظ اشارهٔ طنزآمیز خود را آشکار می‌کند و می‌گوید مدعیان کیمیا کردن خاک از راه نظر، طبیبان مدعی و دروغین‌اند بنابراین بهتر است که دردم را از آنان پنهان کنم. درد در واقع همان است که طبیبان مدعی ادعای درمانش را دارند: تبدیل خاک به کیمیا، ارتقاء انسان پایبند به خاک و و جسم به مقام فرشتگی و روحانی محض؛ زدودن گِل جسمانی از آیینهٔ روح وی و نتیجه‌اش برداشتن حجاب میان او و معشوق و نجات وی از درد فراق و جدایی از یار. بیت سوم علت انکار حرف طبیبان مدعی است. برای انسان خاکی و ناتوان و محدود ممکن نیست معشوق نامتناهی و در وصف نگنجیدنی را ببیند؛ اگر هم کسانی در خلوتهای عارفانه یار را متجلی می‌بینند این رؤیتی است موقت و برحسب و به اقتضای اندیشه و تصور آنان دربارهٔ معشوق. بنابراین هرکس که سخن از وصل و اتحاد می‌گوید و ادعای آن را دارد، حکایتی براساس تصور خود را بازگو می‌کند. تنها معشوق و قدرت بی‌پایان اوست که می‌تواند درد عاشق را از خزانهٔ

* این غزل از چاپ خانلری نقل شده است.

الطاف غیبی خویش دوای درمان عطا کند. براساس نظریه اشاعره ثواب بر طاعت و عقاب بر معصیت ناشی از استحقاق نیست. انسان ملک خداست و او می‌تواند در ملک خود هرگونه که می‌خواهد تصرف کند. نه عمل خیر بنده او را ملزم می‌کند که بنده را به بهشت و جوار قرب خویش ببرد و نه عمل شر و ناشایست انسان او را ملزم به طرد بنده و دوزخی کردن وی می‌کند.[۴۹] بنابراین حسن عاقبت نه به رندی و نه به زاهدی بسته است. کار به فضل و عنایت است و عنایت یا فیض لطف یار نیز بر بنده معلوم نیست. در نتیجه جز امید به عنایت حق برای انسان چاره‌ای باقی نمی‌ماند.

حال که حسن عاقبت به رندی و زاهدی بستگی ندارد و بسته به تقدیر رفته و نصیبهٔ ازلی است آیا می‌توان بی‌معرفتان و بی‌نصیبان یا بیگانگان محروم از این نصیبهٔ ازلی را آشنا کرد و مس وجود آنها را به کیمیا بدل ساخت؟ شاه نعمت‌الله ولی در همین غزل که حافظ به آن نظر دارد می‌گوید:

ما را نَفَس چو از دم عشق است لاجرم　　　بیگانه را به یک نَفَسی آشنا کنیم[۵۰]

بیت پنجم حافظ در واقع با یادآوری این بیت از غزل شاه نعمت‌الله و در پاسخ به آن شکل می‌گیرد:

بی‌معرفت مباش که در من یزید عشق　　　اهل نظر معامله با آشنا کنند

اگر حضور این بیت را در غزل حافظ نتیجهٔ یادآوری آن بیت شاه نعمت‌الله که مضمون بیت قبلی حافظ باعث آن است، در حساب نیاوریم، نمی‌توانیم ربط معنایی این بیت را با ابیات دیگر و علت حضور آن را دریابیم. در بیت قبل حافظ حُسن عاقبت را نه به رندی و نه به زاهدی می‌داند. به عبارت دیگر حُسن عاقبت به تقدیر از پیش معین شده وابسته است نه به عمل ما. اختیار تغییر آنچه در ازل رفته است در دست ما نیست. بنابراین اگر ما محکوم جبر تقدیریم و برای ما بیگانگی مقدر شده است و نه آشنایی، چگونه شاه نعمت‌الله ادعا می‌کند که: ما با نفسی بیگانه را آشنا می‌کنیم؟ از همین جاست که می‌توان خطاب «بی‌معرفت مباش» و نیز طعن و تعریض تا حدی پوشیدهٔ «بی‌معرفت بودن» و «اهل نظر نبودن» را متوجه شاه

نعمت‌الله ولی دانست چراکه اگر او بی‌معرفت نبود و مانند اهل نظر آگاه بود که تقدیر ازلی و سابقهٔ رفته را نمی‌توان تغییر داد، نمی‌گفت که ما بیگانه را با نفسی آشنا می‌کنیم. اهل نظر می‌دانند که نفس آنان تنها برکسانی اثر می‌کند که نصیبهٔ ازلی آنان برخورداری از آشنایی بوده است. این به این معنی نیست که حافظ کوشش بنده را برای وصول به آشنایی نفی کند. زیرا سابقهٔ از پیش رفته و عنایت ازلی در خلال کوشش بنده است که تحقق پیدا می‌کند. ما از تقدیری که در ازل برای ما مقدر شده است آگاه نیستیم. در کوشش ماست که آن تقدیر و سابقه ظهور پیدا می‌کند و ما به آن واقف می‌شویم. بنابراین برای انسان چاره‌ای باقی نمی‌ماند جز آن که با کوشش خود در راه آشنایی در عین امید به عنایت حق، تقدیر از پیش معلوم شدهٔ خود را فعلیت ببخشد. عنایت و کشش به شرط کوشش تحقق پیدا می‌کند؛ هرکس به دنبال گور دود حتماً موفق به گرفتن گور نمی‌شود اما به هر حال گورکسی می‌گیرد که دنبال آن بدود[۵۱]. بنابراین کوشش خود بخشی از تقدیر ماست بی‌آن‌که تنها شرط تغییر سابقهٔ رفته و نصیبهٔ ازلی باشد:

گرچه وصالش نه به کوشش دهند　　　هرقدر ای دل که توانی بکوش

و حافظ خود به این سفارش عمل می‌کند و به امید کشش و عنایت حق است که می‌کوشد:

به رحمت سر زلف تو واقفم ورنه　　　کشش چو نبود از آن سو چه سود کوشیدن

بنابراین حسن عاقبت بسته به تقدیر است و کار بنده کوشش برای تحقق تقدیر است و آنان‌که ادعای آشناکردن بیگانگان را دارند و عبادت متظاهرانه و زهدنمایی خود را پشتوانهٔ این ادعا می‌کنند، در حقیقت گزافه گویانِ سلامت‌جویِ گزافه گویی بیش نیستند. اگر کار و حسن عاقبت به عنایت بسته است، آیا گناه ناآشنایان و بیگانگانِ اسیرِ تقدیر ازلی برتر از طاعت و عبادت متظاهرانه و فریبکارانه نیست؟ از نظر حافظ سرزدنِ صد گناه پوشیده و پنهان که یکی از آنها هم میخوارگی است از کسانیکه ادعای زهد و دیانت ندارند، از طاعت ظاهری و ریاکارانهٔ دیندارنمایان بهتر است. چون چنین طاعتی سوءاستفاده از دین در ارضای مطامع دنیوی است. قرآن

برای این آشنانمایان و متظاهران به دینداری، تنها یک وسیلهٔ رسیدن به مال و جاه و کسب خوشنامی در میان عوام است. آنان به همین سبب نسبتشان با قرآن مثل نسبت برادران حضرت یوسف با یوسف است، بظاهر برادر و آشنا و در باطن دشمن و مخالف با وی، آنچه از برادران آشنا به یوسف رسید از بیگانگان به وی نرسید. به همین سبب حافظ می‌گوید می‌ترسم این برادران بظاهر مسلمان و پارسا، در لباس دوستی و برادری یگانه نشانهٔ معشوق و محبوب ازلی را که کلام اوست و مثل حضرت یوسف مظهر حسن و جمال الهی[۵۲]، در پیش چشم خلق پاره کنند و بی‌قدر کنند و نگذارند ظاهر آن که شریعت است و مثل پیرهن یوسف بوی یوسف از آن می‌آید روشنی‌بخش دیدهٔ عاشقان گردد*[۵۳]. اکنون این طبیبان مدعی پوشیده فتنه‌ها می‌اندیشند و خلاف‌ها می‌گویند و می‌کنند و باید منتظر بود که آنگاه که پرده‌ها به کنار می‌رود و فتنه‌های آنان آشکار می‌گردد چه می‌کنند و چه پاسخ می‌دهند؛ یا خود در آن روز که در پیشگاه حق پنهانشان آشکار می‌گردد چه می‌کنند و چه می‌آورند؟ آن روز که پرده‌ها می‌افتد، تصویری از برادران حضرت یوسف را به خاطر می‌آورد که در حالیکه اسرارشان افشا شده است در مقابل یوسف که حالا عزیز مصر شده است، ایستاده‌اند[۵۴]. حدیث جفایی که از برادران بر یوسف رفت و حدیث جفایی که از جهل و ریاکاری متظاهران دینداری بر اسلام و قرآن می‌رود چندان تأثرآور است که دل سنگ را به ناله درمی‌آورد. چرا که این حدیث وقتی از زبان صاحبدلان و صاحب دردان بیان می‌شود آنقدر خوش و دلسوز بیان می‌شود که حتی در اشیاء بی‌جان نیز اثر می‌گذارد. بیت آخر باز تأکید این نکته است که دوام وصل برای انسان خاکی میسر نیست هرچند وصل شهودی و موقت ممکن است چرا که شاهان کم التفات به حال گدا کنند. این علت که در عالم واقعی و سلوک

---

* سنایی ضمن وصف قرآن ازیوسف و پیراهن و یعقوب نیز یاد می‌کند. نسبت حرف و ظاهر قرآن به معنی و باطن آن، مثل نسبت لباس تن به جان آدمی است. لباس، جان نیست اما بوی جان از آن می‌آید همانطور که از پیراهن یوسف، بوی یوسف به مشام یعقوب می‌رسد:

گرچه نقش سخن نه از سخن است	بوی یوسف درون پیرهن است
بود در مصر مانده یوسف خوب	بو به کنعان رسید زی یعقوب
حرف قرآن ز معنی قرآن	همچنان است کز لباس تو جان

اجتماعی هم یک واقعیت است، در عالم عرفان و سلوک معنوی نیز حقیقتی است که حافظ به تجربه دریافته است. به همین سبب عیش عارف ـ که همان لحظات زندگانی وی با حق و معشوق است و در غزل اول هم آمده است ـ که بعداً به آن اشاره خواهیم کرد ـ بی‌دوام و خالی از امن آسایش است چون هر دم: جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها.

غزلی که گذشت و تفسیر کوتاهی دربارهٔ آن به‌دست دادیم از دیوان حافظ مصحح خانلری نقل شده است. نسخه‌های دیگر و نیز حافظ قزوینی وسایه ابیاتی اضافه دارند. این غزل بدون بیت پنجم هم که فقدان آن خللی در پیوند معنایی ابیات ایجاد نمی‌کند، بلکه این پیوند را سرراست‌تر و روان‌تر می‌سازد، قابل تأویل است، اما بیت پنجم را اکثر قریب به اتفاق نسخه‌های دیوان حافظ دارند و نمی‌توان آن را کنار گذاشت. در تفسیری که از این بیت متذکر شدیم، خطاب «بی‌معرفت مباش» را متوجه شاه نعمت‌الله دانستیم. این استنباط، چنان که گفتیم شاه نعمت‌الله را از دایرهٔ اهل نظر خارج می‌کند و طعن وتعریض شعر را در حق او تأیید و پذیرفتنی‌تر می‌کند. اما در این بیت اگر خطاب «بی‌معرفت مباش» را متوجه مخاطبان یا خوانندگان شعر تلقی کنیم در این صورت نمی‌توانیم در شبکهٔ معنایی غزل ـ اگر غزل را از همان آغازطعن و تعریضی به شاه نعمت‌الله بپنداریم ـ جایی برای این بیت مشخص کنیم؛ زیرا نمی‌توانیم به گونه‌ای قابل قبول معنی آن را با جریان معنایی ابیات قبل و بعد همسو کنیم؛ یکی هم به این دلیل که وسوسه می‌شویم که شاه نعمت‌الله را هم در جرگهٔ «اهل نظر» قرار دهیم که در این صورت معنی بیت وقتی با جریان معنایی ابیات دیگر همسو می‌شود که غزل را از اساس طعن و تعریضی به شاه نعمت‌الله به حساب نیاوریم چراکه تلقی لحن تعریض‌آمیز به شاه نعمت‌الله در این غزل مشروط به تأویل بیت پنجم در جهت همین لحن تعریض‌آمیز است و در غیر این‌صورت پیوند معنایی میان ابیات سست خواهد شد.

از شگردهای هنری حافظ یکی هم خاصیت ارجاعی کلمات و ترکیبات به یکدیگر است که هم به تفسیر شعر و هم به انسجام معنایی آن یاری می‌رساند. در غزلی که اشاره کردیم عبارات و ترکیبات «آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند»، اهل

نظر، شاهان ـ که به حال گدا کم التفات می‌کنند ـ خواننده را از طریق ارتباط معنایی به یکدیگر ارجاع می‌دهند. اگر مصراع اول را اشاره به شاه نعمت‌الله ولی بدانیم، «اهل نظر» و «شاهان» نیز خواننده را به او ارجاع می‌دهند. بنابراین چون «اهل نظر» و «شاهان» در شعر معنی مثبت دارند، نمی‌توان شاه نعمت‌الله را از دایرهٔ اهل نظر خارج ساخت، در نتیجه می‌توان شعر را به‌گونه‌ای تفسیر کرد که عاری از طعن و تعریض به شاه نعمت‌الله ولی باشد. در این صورت کلمات «طبیبان مدعی»، اغیار، برادران غیور، درکنار هم و در مقابلِ اهل نظر، شاهان، آنان که خاک را به نظر کیمیا می‌کنند، قرار می‌گیرند.

در غزل اول که مورد بحث ماست نیز کلمهٔ **آخر**، از طریق ارتباط تضاد، کلمهٔ **اول** در بیت نخست را یادآوری می‌کند:

به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

انگیزه و علت ارجاع کلمه یا ترکیب یا عبارت یا تصویری به کلمات و عبارات و تصاویر دیگر ممکن است تشابه، ترادف، تضاد و یا محل خاص قرارگرفتن آنها در شعر و یا علتهای دیگر باشد. بهرحال کمترین خاصیت این ارجاع آن است که ضمن پیوند و ارتباط چند بیت، مفاهیم حاصل از آنها را در ارتباط متقابل یا متوازی با هم قرار می‌دهد. در واقع با کلمهٔ **«آخر»** در بیت دوم، کلمهٔ «اول» در بیت اول یادآوری می‌شود و با یادآوری آن، کل بیت اول در ذهن حضور پیدا می‌کند و این حضور مانع می‌شود که ما در دریافت معنی و پیام بیت دوم، مفهوم بیت اول و ارتباط آن را با بیت دوم ندیده بگیریم. در همین غزل اول وقتی بیت با یک مصراع عربی افتتاح می‌شود و با یک مصراع عربی بسته می‌شود طبیعی است هم به مناسبت تقابل جای آنها در یک غزل و هم به سبب عربی بودن هر دو مصراع بعید است وقتی به پایان شعر می‌رسیم این پایان طرفه ذهن ما را به آغاز شعر ارجاع ندهد. این موضوع و تنوع تمهیداتی که حافظ برای ارجاع ذهن از بیتهای بعد به بیتهای قبل به‌کار می‌برد، چنانکه گفتیم از جمله ظرایف کار هنری حافظ است که هم به حفظ وحدت و یکپارچگی درونی کل یک غزل کمک می‌کند و هم منظورهای خاص دیگر حافظ را در ایجاد ایهامها و وسوسه‌ها و احتمالات در ذهن خواننده برمی‌انگیزد و هم به

حفظ و نمایش ابعاد و عناصر بیشتری از حادثهٔ ذهنی وی و انتقال آن به ذهن خواننده مدد می‌رساند. البته توجه دارید که این دقیقهٔ هنر حافظ غیر ازکاربرد کلمات و تصویرهایی است که مفاهیم و حوادث فرعی متعددی را تداعی و در ذهن حضور می‌بخشد چنانکه مثلاً کلمهٔ **اول** واقعهٔ اَلَست را؛ و پیر و سفر زمینی، سفر دریایی و حادثهٔ موسی و خضر را؛ و سبکباران ساحلها و خودکامی، موضوع امانت را، و دیگر تداعی‌هایی که به آنها اشاره کرده‌ایم و خواهیم کرد.

باری سخن بر سر کلمهٔ «**آخر**» بود که گفتم ذهن را به کلمهٔ «**اول**» ارجاع می‌دهد. ارجاع به کلمهٔ اول با کلمهٔ «آسان» همراه می‌شود. اول کار انسان که پذیرش عشق در محضر خداوند بود، آسان بود. آخر کار هم که باد صبا نافه‌ای از طره یار می‌گشاید، مشکلات حل می‌شود و کار آسان می‌گردد. پس مشکل‌ها و رنج‌ها و بلاها میان این «اول» و «آخر» است. به عبارت دیگر در مقام «اِنّـالِلّٰه» کار آسان و بکام است و مشکلی در میان نیست. در مقام «الیه راجعون» یعنی تحقق بازگشت مجدد انسان به خدا نیز کار آسان و بکام است و مشکلی نیست. مشکل‌ها میان این **اول** و **آخر** است. یعنی دقیقاً در دورهٔ تبعید از بهشت و به عنوان انسان، دور از یار و دیار زیستن. طول این فراق در ارتباط با شخص به درازای عمر او، و در ارتباط با نوع انسان به درازای تاریخ هستی او در عالم خاک است. لزومی ندارد در اینجا به نقل مباحث بی‌حاصل دربارهٔ امکان یا عدم امکان رؤیت خدا در جهان و در صورت امکان، کیفیت این رؤیت بپردازیم[۵۵]. «ناظرة» را در آیهٔ قرآن مجید **وجوهٌ یَوْمئذٍ ناضِرَةٌ اِلی رَبّها ناظرةٌ*** در حوزهٔ هر معنی و تفسیری که در نظر بگیرید به نوعی قرب و احساس حضور و وصل راه می‌برد که شادابی چهره‌ها خود حاکی از آن است. از نظرگاه متصوفه بهرحال چنین احساس قرب و حضور یا رؤیتی در ضمن تجارب صوفیانه و احوال و وقایع خلوت چنان‌که پیش‌تر هم اشاره کردیم، هم در این جهان و پیش از مرگ طبیعی، موقتاً دریافتنی است؛ و به منزلهٔ دمی از مشکل سفر آسودن در منزل جانان است که چون موقتی و گذراست، سالک را در آن امنیت

---

* سورهٔ قیامت، آیهٔ ۲۲ و ۲۳: در آن روز چهره‌ها شادابند و به سوی پروردگار خویش نگران.

عیشی نیست. اما در نهایت و با بازگشت مجدد به خدا دائم خواهد بود. اگر این «آخر» را به همان معنی سرانجام کار انسان بگیریم، مشکل‌ها، مشکل‌های دورهٔ زیست در عالم خاکی است. در اینجا پیش از ادامهٔ مطلب بد نیست به این نکته هم اشاره کنم که در واقعهٔ پیمان اهورامزدا و فروهرها در دیانت زردشتی که گفتیم شبیه موضوع میثاق اَلَست در قرآن مجید است، اهورامزدا فروهرها را آزاد و مختار می‌گذارد که جاودانه در عالم مینوی بمانند یا به قالب جسمانی درآیند و در جهان با لشکر اهریمن بجنگند؛ و فروهرها می‌پذیرند که به جهان بیایند و با بدی بستیزند چون می‌دانند که سرانجام اهریمن شکست می‌خورد و بدی از جهان رخت برمی‌بندد و نیکی و حیات ابدی حکمروا خواهد شد[۵۶]. این سخن دقیقاً زندگی انسان یا بهتر بگوییم زندگی روح انسان را در قالب جسمانی و در این جهان، مشکل و پربلا تصویر می‌کند و آغاز و انجام انسان را نیک و آسوده و بکام.

چنانکه در بیت اول دیدیم حافظ در عین گرفتاری در مشکلات عشق، هم از معشوق یاری و استعانت می‌جوید. این یاری جستن تقاضای تجلی و جلوه‌نمایی معشوق است تا ضمن برخورداری از لحظه‌ای عیش روحانی، شوق و امید تازه برای ادامهٔ راه و تحمل مشکلات پیدا کند. بیان این حال و درخواست این تقاضا، انگیزهٔ تداعی و بیان اسباب و علل دشواری‌هایی می‌شود که سالک را در چنین موقعیت و حال و هوای روحی قرارداده است.

● **بیت دوم: به بوی نافه‌ای...**

از بیت دوم به بعد حافظ آنچه را که از طریق این تداعیها به ذهنش می‌آید و در عرصهٔ آگاهیش حضور می‌یابد، حکایت می‌کند؛ حکایتی شاعرانه که در آن مضامین خودآگاه و ناخودآگاه ضمیر در طی یک جریان سیّال ذهنی ـ که خود ناشی از تأثر شدید عاطفی است ـ به هم در می‌آمیزند و عناصر اساطیری و کهن که اندوخته‌های ذهنی مشترک و مکتوم حافظهٔ قومی است، با تجربه‌های ناشی از واقعیتهای ملموس ابعاد مختلف زندگی عصر از دیدگاه حافظ به هم گره می‌خورد و در قفس زیبای زبان و بیانی موجز اسیر می‌شود تا لحظه‌ای از بحران روحی انسانی را که هم به آسمان و هم به زمین تعلق دارد و برخوردار از عقل و روح و عاطفه و

غریزه است تصویر کند. کلماتی که در بیت دوم به کار رفته است ارتباط‌های دقیق و گوناگون و سنجیده‌ای با یکدیگر دارند. همچنانکه معنی کلی بیت هم با بیت اول پیوند و مناسبت ذهنی دارد.

بو، علاوه بر معنی مشهور خود ـ که با نافه، صبا (هم به معنی نسیم، و هم با یکی از معانی نسیم که بو است) و مشک، ایهام تناسب دارد ـ در این بیت به معنی امید و آرزوست. در غزل‌های دیگر نیز کلمهٔ «بو» با همین معنی در ضمن توجه به معنی اول آن، و یا بالعکس آمده است:

- **به بوی زلف تو گر جان به باد رفت چه شد — هزار جان گرامی فدای جانانه.**
- **به بوی زلف و رخت می‌روند و می‌آیند — صبا به غالیه سائی و گل به جلوه‌گری.**

نافه، کیسه‌ای است که در زیر شکم آهوی نر ختنی قرار دارد و دارای منفذی است که از آن ماده‌ای قهوه‌ای رنگ و روغنی شکل خارج می‌شود که بسیار معطر و خوشبوست. در مروج‌الذهب آمده است: «در دیار تبت و چین آهو را به دام شکار کنند و گاه باشد آن را به تیر بزنند و از پا درآید و نافه‌اش را ببرند که خون در آن خام و نپخته و تازه و نرسیده باشد و بوی نامطبوع دهد و چون مدتی بماند این بوی ناخوش برود و در مجاورت هوا تبدیل یافته مشک شود... بهترین مشک آن است که در محل خود پخته شود و در نافه برسد و در حیوان کمال یابد و مایه گیرد زیرا طبیعت مایهٔ خون را به نافه می‌راند؛ و چون مایه‌دار شود و برسد آهو را رنجه دارد و خارش پدید کند سوی سنگی رود که از حرارت آفتاب گرم شده باشد و خود را به آن بخارد و لذت برد و نافه بشکافد و به سنگ ریزد... مردم تبت در چراگاههای آهو میان سنگها و کوهها بگردند و خون خشکیدهٔ مایه‌دار را که در نافهٔ حیوان رسیده و آفتاب آن را خشکانیده و هوا در آن اثر کرده بجویند و برگیرند و این بهترین نمونه مشک است[۵۷].»

با این توضیح هم ارتباط نافه و مشک با خون و هم تأثیر هوا یا نسیم در پروراندن مشک روشن می‌شود. این ارتباط را در حکایتی که عطار دربارهٔ آهوی **مشک** در الهی‌نامه آورده است، نیز می‌توان دید. در این حکایت سخن از آهویی می‌رود که چل شبانه روز جز یکی دو بار گل خوشبوی، چیزی نمی‌خورد. پس از این چله،

صبحگاهی دم صبح را در می‌کشد و از آن دم خونش مشک می‌شود[۵۸]. موضوع «خون در نافه افتادن»، نیز به نوبهٔ خود با عبارت کنایی «خون در دل افتادن» تناسب پیدا می‌کند. در واقع این دو عبارت به منزلهٔ دو قضیه‌اند که از مقایسهٔ اجزای متشابه و متناظر آن دو، «دل» نیز معادل با «نافه» می‌شود. حافظ نیز خود چنین نتیجه‌ای گرفته است و «دل خون شده» و «جگر خون شده» را که هر دو در معنی مجازی، حاکی از رنج و اندوه بسیار است، با «نافه» مقایسه کرده است:

- **دردا که از آن آهوی مشکین سیه چشم — چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد.**
- **اگر ز خون دلم بوی شوق می‌آید — عجب مدار که همدرد نافهٔ ختنم.**
- **جگر چون نافه‌ام خون گشت کم زینم نمی‌باید — جزای آنکه با زلفت سخن از چین خطا گفتیم.**
- **با دل خون شده چون نافه خوشش باید بود — هر که مشهور جهان گشت به مشکین نفسی.**

نافه گشادن، در معنی حقیقی خود، بازکردن نافه است و چون بازکردن نافه با پراکنده شدن بوی خوش مشک ملازمه دارد، «نافه گشادن» معنی کنایی بوی مشک یا بطور کلی «بوی خوش پراکندن» نیز می‌دهد. ترکیب‌های صرفی «نافه گشایی» و «نافه گشای» نیز که از فعل مرکب «نافه گشادن» ساخته شده، در همان معنی کنایی به معنی پراکندن بوی خوش، و پراکنندهٔ بوی خوش به‌کار می‌رود. هم صورت فعلی و هم مشتقات فعلی آن را پیش از حافظ هم در ادب فارسی زیاد می‌بینیم. چنانکه خاقانی در منشآت خود ترکیبهایی نظیر «نافه گشای اعجاز»، «نافه گشای مدایح» و نافه گشای عجایب اعجاز» را بکار برده است[۵۹]. در دیوان نیز می‌خوانیم:

چون صبحدم عید کند نافه گشایی — بگشای سر خم که کند صبح نمایی[۶۰]

نظامی نیز در لیلی و مجنون این ترکیب را در مضمونی نزدیک به سخن حافظ گنجانده است:

وقتی که عبیر زلف سایی — یا نافهٔ بوی خوش گشایی
بویی به نسیم صبح بسپار — زان بوی مرا گشاده کن کار[۶۱]

گذشته از شاعران قبل از حافظ، بعد از حافظ نیز شاعرانی با توجه به شکل استفادهٔ حافظ از این ترکیب مضامینی مشابه سروده‌اند چنانکه بیدل هم می‌گوید:

هر نافه کـه مـی‌گشود از آن زلف　　　خون در دل آهوان چین داشت[۶۲]

پیداست **«نافه»** هم که در واقع محل مشک است، به سبب وجود علاقهٔ ظرف و مظروف که از جمله علایق متعدد در مجاز مرسل است، معنی بوی مشک یا بوی خوش نیز می دهد و این معنی مجازی **نافه** نیز قبل از حافظ در شعر فارسی بکار رفته است. چنانکه خاقانی ترتیب **«نافه بوی»** را در معنی مشکبوی و یـا خـوشبوی و عطرآگین، بکار برده است:

بـــر عـــیش زدنـــد نـاف عـالم　　　اکنون که بهار نافه بوی است[۶۳].

نظامی نیز همین معنی مجازی «نافه» را در تصویر «نافه به گل دادن آهو» در نظر دارد:

آهـــو و روبـــاه در آن مـــرغزار　　　نافه به گل داده و نیفه به خار[۶۴]

به هرحال مشک، هم به سبب خوشبویی و هم به سبب سیاهی رنگ، و نافه نیز در معنی مجازی مشک، در ادبیات فارسی مشبهٌ‌به مشهور و متداول زلف معشوق است. گذشته از این، مشک یکی از اجزای غالیه است که ماده‌ای بوده است معطّر مرکب از چند بوی خوش که آن را برای خوشبو کردن زلف بکار می‌برده‌اند و از این طریق هم مشک در زلف معشوق جای می‌گرفته است:

گر غالیه خـوشبو شـد در گـیسوی او پـیچید　　　ور وسمه کمانکش گشت در ابروی او پیوست

از آنجا که زلف مجعد و پرچین و شکن بآسانی از وزش نسیم پریشان نمی‌شود، بوی مشک یا غالیه را بیشتر و بهتر نگه می‌داشته است و این خود کارِ باد صبا را در نافه گشایی و عطر پراکنی از زلف مجعد یار دشوارتر می‌کند. به این سبب هم هست که **«چینِ»** زلف یار ــ که حافظ همیشه سعی می‌کند از ایهام دل‌انگیز آن، هم به معنی پیچ و تاب زلف و هم به معنی کشور چین که معدن مشک بوده است، صرف‌نظر نکند ــ در شعر حافظ جایگاه نافه و مشک است:

آن نافهٔ مراد کـه مـی‌خواسـتم ز بـخت　　　در چین زلف آن بت مشکین کلاله بود

صبا. باد صبا بادی است که از جانب مشرق می‌آید و معمولاً خنک و لطـیف

است و سبب سرسبزی و خرمی می‌شود. چنین تصوری از باد صبا را حداقل در قدیمی‌ترین دایرةالمعارف فارسی، **نزهت‌نامهٔ علایی**، در دست داریم[۶۵]. به وزش آن در صبح هم اشاره کرده‌اند[۶۶]. در ادب فارسی نیز صبا همیشه بادی خوش و فرحبخش تصور شده است که با معشوق که از نظر عاشق مظهر لطف و زیبایی است ارتباط نزدیک دارد و بهمین سبب پیک میان عاشق و معشوق است و به قول عطار همچون انفاس عیسی است که سبب زندگی و حیات می‌گردد، چرا که بوی زلف معشوق را در آستین دارد:

ز زلفت زنده می‌دارد صبا انفاس عیسی را — ز رویت می‌کند روشن خیالت چشم موسی را
سحرگه عزم بستان کن صبوحی در گلستان کن — به بلبل می‌برد از گل صبا صدگونه بشری را[۶۷]

تمام خصوصیاتی که در شعر فارسی برای صبا ذکر شده است، در دیوان حافظ آمده است. صبا از کلماتی است که در غزلیات حافظ بیش از صد بار به کار رفته است و اگر نسیم و نسیم سحری را هم که معمولاً ظرفیت معنایی معادلی با باد صبا دارند، در شمار کاربردهای باد صبا به حساب آوریم، در اینصورت صبا با مترادفات خود یکی ازکلمات پربسامد دیوان حافظ خواهد بود که تمامی ظرفیتهای قاموسی و رمزی خود را در شعر حافظ به جلوه درآورده است. در سطح ظرفیتهای معنایی مشهور کلمه، در شعر حافظ، باد صبا با بهار و گل و طراوت و تازگی و خوشبویی پیوند دارد:

- **ای صبا گر به جوانان چمن بازرسی — خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را.**
- **بعدازاین دست من و دامن سرو و لب جوی — خاصه اکنون که صبا مژدهٔ فروردین داد.**
- **نفس باد صبا مشک نشان خواهد شد — عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد.**
- **بوی بهبود ز اوضاع جهان می‌شنوم — شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد.**

باد صبا پیک میان عاشق و معشوق است. عاشق او را محرم راز خود می‌داند و توسط او به معشوق پیغام می‌دهد:

- **یار من چون بخرامد به تماشای چمن — برسانش ز من ای پیک صبا پیغامی.**
- **صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را — که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را.**

- **صبا بگو که چه‌ها بر سرم درین غم عشق　　ز آتش دل ســـوزان و دود آه رســید.**
- **گر به سرمنزل سلمی رسی ای بـاد صـبا　　چشم دارم که سـلامی بـرسانی ز مـنش.**

باد صبا به حریم یار راه دارد تنها اوست که می‌تواند از یار خبری و نشانی برای عاشق بیاورد:

- **ز دلبــرم کــه رســاند نــوازش قـلمی　　کجاست پیک صبا گر همی‌کند کرمی.**
- **صبا ز مـنزل جـانان گـذر دریـغ مـدار　　وزو به عاشق بـیدل خـبر دریـغ مـدار**
- **ای صبا نکهتی از کوی فـلانی بـمن آر　　زار و بیمار غمم راحت جانی به من آر**
- **صــــبا زان لولی شــنگول ســر مست　　چــه داری آگــهی چــونست حـالش**

چنانکه در این ابیات دیده می‌شود، باد صبا را با معشوق پیوند والفتی مدام است. حافظ میان خود و باد صبا از جهتی همدردی احساس می‌کند و آن سرگردانی و بی‌حاصلی است. حافظ از افسون چشم یار مست است و صبا از بوی گیسویش:

مــن و بــاد صـبا مسکـین دو سـرگردان بـی‌حاصل　　من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت

و بیشترین پیوند صبا با یار نیز از طریق زلف یار محسوس است. چرا که حضور باد صبا را جز در حرکت زلف معشوق نمی‌توان دید و حرکت و گشوده شدن رشته‌های زلف معشوق را نیز به شرط حضور نسیم صبا می‌توان مشاهده کرد. گویی همانگونه که دلهای عاشقان در چین و شکن سلسلهٔ زلف یار اسیر است، باد صبا نیز اسیر و دل بستهٔ زلف معشوق است. اما در حالیکه عاشقان را به زلف یار دسترسی نیست، باد صبا را این بخت بلند و طالع مساعد هست که همواره قرین زلف یار باشد، اگرچه چون دیوانه‌ای در سلسلهٔ زلف یار رقصان:

صد باد صبا اینجا در سلسله مـی‌رقصند　　این است حریف ای دل تا بـاد نـپیمایی

و به سبب همین همدمی باد صبا با زلف معشوق است که او هم بوی خوش مشک و عنبر دارد:

صبا تو نکهت آن زلف مشکبو داری　　بـه یـادگار بـمانی کـه بـوی او داری

و چون می‌وزد بوی خوش زلف یار را می‌پراکند و شکستگان طریق عشق را جان

تازه می‌بخشد:

چو برشکست صبا زلف عنبرافشانش　　به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش

چرا که باد صبا بوی خوش زلف معشوق را می‌پراکند و عاشق از دم او نفس محبوب را می‌شنود:

بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید　　از یار آشنا سخن آشنا شنید.

و به سبب همین آشنایی و نزدیکی باد صبا با یار است که حافظ نشانی منزل و مأوای یار را از باد صبا یا نسیم سحر طلب می‌کند. چرا که از منزل و مأوای یار که عیّار صفت و چالاک و تردست است، وگویی همه جا هست و هیچ کجا نیست؛ و عاشقان را می‌کشد و نام و حضورش همه جا هست و خودش عیّاروار از دست و نظر دور، تنها باد صبا یا نسیم سحر خبر دارد که خود نیز وجودش احساس می‌شود بی‌آنکه فرا دست و نظر آید، چابک و چالاک چنانکه گویی نه نسیم که نسیمِ عیار است:

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست　　منزل آن مه عاشق‌کش عیار کجاست؟

و این یار همان یاری است که بسیاری ادعای آشنایی با او را دارند و هر کس از وی حکایتی بتصور می‌کند اما حافظ در عصر خود به کسی نرسید که حقیقتاً از کوی او باشد مگر همین باد صبا که حامل بوی زلف و نفس آشنای اوست:

هم عفاالله صبا کز تو پیامی می‌داد　　ور نه در کس نرسیدیم که از کوی تو بود

و حافظ گویی که خود در زندگی گاهی لحظه‌های رسیدن به کوی یار را تجربه کرده است که می‌گوید:

تا مگر همچو صبا باز به کوی تو رسم　　حاصلم دوش به‌جز نالهٔ شبگیر نبود.

و این «به کوی یار رسیدن» تصویر دیگری است از همان «از دست ساقی شراب نوشیدن» و «از نافه‌گشایی صبا از زلف یار» برخوردار شدن و همه کنایه از برخورداری از تجلی یار یا وصل شهودی در چشم‌انداز مفاهیم و باورداشتهای عرفانی است که با هر شیوه و صورتی که بیان شود، در تمام مکاتب عرفانی شرطش

تزکیهٔ نفس از طریق ریاضت و کناره‌گیری از لذتهای مادی و دنیوی و تحقق صفای دل با زدودن تمامی صفات نابایسته و ذمایم اخلاقی از آینهٔ روح است و یا به عبارت دیگر جهاد با نفس که مستلزم تحمّل همهٔ مشکلات و خون دل خوردنهای مترتب بر آن است.

اینکه اشاره کردیم، گویی حافظ لحظه‌های رسیدن به کوی یار را که همان برخورداری از تجلی یار است، تجربه کرده است، حداقل تا جایی که از ظاهر بعضی ابیات و غزل‌های خود حافظ برمی‌آید، احتمال چندان بعیدی نیست. تا آنجا که در محدودهٔ چشم‌اندازی عرفانی به شعرهای حافظ نگاه می‌کنیم، می‌شود لحظاتی از دل‌مشغولی‌های او را بطور مشخص تشخیص داد که به هر صورت اشتغال فکری و روحی حافظ را در ارتباط با تصوف و عرفان می‌نماید. غزل اول دیوان که در کار تفسیر آنیم حافظ را در راه سلوک و جهاد با نفس نشان می‌دهد. مرحلهٔ مقدم بر این مرحله در غزل‌هایی نموده شده است که اندیشهٔ امکان تجربهٔ عارفانه، او را وسوسه به قدم گذاشتن در راه طریقت می‌کند. میل و وسوسهٔ سپردن این راه و وصول به تجربهٔ وصل و دیدار در غزلی به مطلع:

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد   وآنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

منعکس است و این اشتغال ذهنی که آیا می‌شود دل را چنانکه صوفیه می‌گویند چون جام جمی کرد که حقایق در آن منعکس شود، مشکل فکری و فلسفی او بوده است. و در واقع همین اشتغال ذهنی جذّاب است که سرانجام علی‌رغم همهٔ مشکلاتی که بر آن مترتب است، او را به عمل و تجربه که تنها راه تحقق آن است می‌کشاند. مرحلهٔ سوم، که مرحلهٔ تحقق تجربه است نیز در شعرهای حافظ به چشم می‌خورد چنانکه مثلاً در شعری که با بیتهای زیر آغاز می‌شود:

دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند   واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند

بیخود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند   باده از جام تجلی صفاتم دادند

چه مبارک سحری بود و چه فرخنده‌شبی   آن شب قدر که این تازه براتم دادند...

سخن از وصول به یک تجربهٔ عرفانی می‌رود؛ یعنی همان چیزی که در قلب

مشکلات طریق عشق در غزل اول از ساقی درخواست می‌کند. برخورداری از این تجربه البته به معنی رسیدن به مرحلهٔ نهایی راه که حقیقت است و بقول صوفیه بعد از مراحل شریعت، طریقت و معرفت حاصل می‌آید نیست مگر آنکه فرض کنیم این آخرین شعریست که حافظ گفته است یا بعد از آن هر چه گفته است، شعرهای عرفانی محض است که او را در آن سوی مقام برزخی انسان، و یکسره گسسته از تعلقات و اشتغالات ذهنی دنیوی، که اقتضای مقام برزخی انسان است، نشان می‌دهد. اما اگر چنین امری بعید می‌نماید یا حدّاقل اثباتش اگر ناممکن نباشد، بسیار دشوار است، امکان قبول اینکه حافظ طریقت را تجربه کرده باشد و ضمن این تجربه بعضی احوال عارفانه و از جمله تجربهٔ دیدار یار را در ضمن تجلی، مثل عارفان و سالکان دیگر، درک کرده باشد، حداقل تا آنجاکه شعر خود او می‌نماید، هیچ تعذّری ندارد. به نظر من منظور حافظ از تجلی و شعشعهٔ پرتو ذات و تجلی صفات مثل بسیاری دیگر از اصطلاحات صوفیانه چندان دقیق و مطابق با برداشت نظریه‌پردازان عرفانی نیست. این البته به معنی عدم آشنایی حافظ با این اصطلاحات نیست. بلکه او از مجموعهٔ این اصطلاحات برداشتی شخصی و صریح و روشن دارد که این برداشت‌ها می‌تواند ضمن اشاره به حضور این مفاهیم در حادثهٔ ذهنی‌اش به هنگام خلق شعر، در قالب شعر درکنار کلمات دیگر بنشیند و از غلتیدن شعر در تنگنای افکار نظری و فلسفی جلوگیری کند. برای حافظ تجلی به معنی جلوه‌نمایی یار است به صورتی از صور و ادراک آن برای سالک، و تقریباً در همان معنی حدیث رؤیت. درک جمال یار به صورتی از صور، در واقعه، خواه در رؤیا، خواه در حالتی ناشی از تمرکز ذهن که همراه باگسستن از عالم خارج و رسیدن به نوعی حالت عدم آگاهی است، همان تجربهٔ دیدار و درک تجلی است. حافظ در یکی از غزلهای خود یکی از این تجربه‌ها یا تجسم خیالی آن را حکایت کرده‌است. این غزل چنان‌که در مقایسه با یکی از غزل‌های عطار دربارهٔ آن سخن گفتیم، با این ابیات آغاز می‌شود:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست　　پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

نرگسش عربده جوی و لبش افسوس‌کنان　　نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

سـر فـرا گـوش مـن آورد و بـه آواز حـزین   گفت ای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست؟...

به نظر می‌رسد این غزل حکایت یک تجربهٔ عارفانه است که ضمن آن حافظ، تجلی یار را به صورت محبوبی زیبا روی مشاهده می‌کند. این دیدار نظیر همان دیدارها یا تجربه‌هاییست که برای عارفان دیگر هم اتفاق افتاده است و کاملاً در همان شرایط و حال و هوای روحی اتفاق افتاده و مشاهده شده است که نمونه‌هایش را در مقالهٔ «شهود زیبایی و عشق الهی» از تجربه‌های هرمس، حلاج، عین‌القضات و نجم‌الدین کبری نقل کرده‌ام و چنانکه در آنجا متذکر شده‌ام این زیبارویی که در این گونه واقعه‌ها بر سالک تجلی می‌کند و عرفا معمولاً از آن به حق تعبیر می‌کنند در واقع همان نفس عارف در بعد روحانی یا المثنای آسمانی نفس است که به اقتضای اندیشهٔ شخص بر او ظهور می‌کند. نامی که صاحبان واقعه به این شاهد آرزو می‌دهند بستگی به نظرگاه و زاویهٔ دید آنها دارد. نجم‌الدین کبری آن را از جمله، شاهد آسمانی می‌خواند که مراد سالک است و در واقع نوری از خداست که نور دیگری هم از خدا که در درون هیاکل انسانی است و از آن تعبیر به روح و همان نفحهٔ الهی می‌شود، در مقام مرید در جستجوی اوست تا به او بپیوندد[۶۸]. گاهی آن را جبرئیل تلقی می‌کنند که از نظرگاه فلسفهٔ مشایی با عقل فعال یا عقل عاشر یکی است و ارواح انسانی نوری است فایض از او[۶۹]؛ و گاهی نیز طباع تام، یعنی فرشتهٔ شخصی فرد و بعد ملکوتی وی است که در نتیجهٔ تکامل نفس بر او ظاهر می‌شود و در حقیقت همان نفس در مقام کمال است چنانکه هرمس می‌گوید و خود دیدار با او را تجربه کرده است[۷۰]. آنچه به آن اشاره کردیم از حقایق عرفان ایرانی است که گذشته از طباع تام هرمسی و فرشتهٔ دئنای زرتشتی ــ که بعد از مرگ بر روح میّت ظاهر می‌گردد[۷۱] ــ و حدیث رؤیت، همانطور که گفتیم به وسیله عارفان متعددی واقعهٔ دیدار با او حکایت شده است. احساس اندوه و غم غربتی که عاطفهٔ عمومی همهٔ عارفان ایرانی است ناشی از همین فراق از معشوق نورانی یا شاهد آسمانی است که پیوستن به او منتهای آمال سالکان راه طریقت است و چون نوری از حق است، حق نیز خوانده شده است و نیز ربّ، که می‌تواند فرشتهٔ حامی و نگهبان و پرورنده فرد نیز تلقی شود[۷۲]. حافظ حتی اگر فرض کنیم که چنین تجربه‌ای بعید

است برایش روی داده باشد، این شعر حداقل می‌تواند بیان آرزوی چنین واقعه‌ای باشد که می‌بایست به این شکل برآورده شود و در این صورت خود نشان آشنایی حافظ با این واقعه‌هاست که نمونهٔ بارزش دو قرن قبل از وی در مقدمهٔ کتاب همشهری مشهورش روزبهان بقلی، یعنی کتاب **عبهرالعاشقین**، با نثری بسیار زیبا و شاعرانه توصیف شده است[۷۳]. بهرحال آنچه مسلّم می‌نماید این است که شرایط و زمان و حال و هوای شعر چندان غیرعادی هست که گمان یک حادثهٔ واقعی در عالم عین و در عین آگاهی و هوشیاری عادی دربارهٔ آن نرود. حکایت این واقعه در بیت چهارم، با آخرین سخن این شاهد آسمانی که بر حافظ متجلی شده است پایان می‌پذیرد:

عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند　　کافر عشق بود گر نشود باده‌پرست*

کلمهٔ **«چنین»** دقیقاً به معنی «چون این» است که صفت اشاره برای «بادهٔ شبگیر» است. اما «بادهٔ شبگیری» که به حافظ داده شده است و با کلمهٔ «این» به آن اشاره می‌شود، در چنین جایی جز همین تجلی معشوق در صورت زیبا بر عاشق نیست که معشوق، خود این تجلی شبانه را بر عاشق بادهٔ شبگیر می‌نامد و این همان بادهٔ تجلی صفات و نیز باده‌ایست که در بیت اول از غزل اول که دربارهٔ آن توضیح دادیم، حافظ از ساقی درخواست می‌کند و متذکر شدیم که منظور از آن تجلی جمال یا هرگونه تجلی یار است. پیداست چنانکه شاهد تجلی می‌گوید اگر عاشقی از چنین بادهٔ شبگیری برخوردار شود و باده‌پرست نشود کافر عشق است. و چنین تجربه‌ای که خود هم انگیختهٔ عشق است و هم انگیزهٔ تشدید و تداوم عشق و در واقع نصیبهٔ ازلی است که از همان روز ازل به عده‌ای عطا کرده‌اند، همان چیزی است که زاهد از آن خبر ندارد و در محدودهٔ فهم او نمی‌گنجد. او به سبب نداشتن عشق، هم عشق را منکرست و هم چنین واقعه‌هایی را. بهمین سبب است که حافظ از بیت پنجم به بعد که بیان واقعه تمام می‌شود، با استفاده از صنعت التفات ــ که یکی از مشخصات شعر حافظ است که به مناسبتها و شیوه‌های گوناگون از آن

* در حافظ خانلری به جای «عاشقی»، «عارفی» آمده است.

استفاده می‌کند و شعر را هر چه بیشتر از جریان پیوسته و منطقی نثر دور می‌کندبدون هیچ توضیحی روی سخن را متوجه زاهد می‌کند که منکر چنین تجربه‌های روحانی است و بر عاشقان خرده می‌گیرد:

برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر — که ندادند جز این تحفه به ما روز اَلَست
آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم — اگر از خمر بهشت است و گر بادهٔ مست
خندهٔ جام می و زلف گره گیر نگار — ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست

به هرحال آنچه مسلم است چنین رؤیاواره‌ها و رؤیاها که برای سالک طریق عشق تجربه می‌شود، و برای او مفهوم و حقیقتی ورای تجربه‌های خیال نمون و واهی دارد،نه با حواس ظاهر ادراک می‌شود و نه مکان ظهور آن عالم محسوسات و مادی است. در تاریخ تصوف دربارهٔ حواس روحانی که در نتیجهٔ ریاضت و تزکیهٔ نفس گشوده می‌شود و می‌توان از طریق آن حواس به تجربهٔ این واقعه‌های روحانی نایل شد، به صورگوناگون هم در تصوف اسلامی و هم در دیگر مکاتب عرفانی و عرفان‌گرا بحث شده است[۷۴]. جا و نقش دقیق مکان این تجربه‌های روحانی که عرفا نیز گاهی با تساهل و یا به سبب آنکه کلمه‌ای برای بیان آن نداشتند از آن به عالم غیب یا ملکوت تعبیر می‌کردند، به برکت اندیشه شیخ اشراق مشخص شد و عالم برزخ یا عالم مثال نام گرفت که میان عالم معقول و محسوس است و همین عالم است که در رسالهٔ حیّ بن یقظان ابن‌سینا با کلمه «متنزّه» یاد شده است و در ترجمهٔ فارسی آن که منسوب به ابوعبید جوزجانی شاگرد ابن‌سیناست، «نزهتگاه» ترجمه شده[۷۵]، و در رساله‌های رمزی سهروردی نیز با رمز «صحرا» نموده شده است[۷۶]، و منظور از ترکیب وصفی «صحرای بیچونِ[۷۷]» مولوی که در مثنوی، جان عارفان در خواب و بیداری و بهنگام رهایی از قفس تن به آنجا می‌رود و سیر و سیاحت می‌کند، نیز همان عالم مثال و مکان تجارب روحانی است. منظورم از این اشاره‌ها که بتفصیل جای دیگرگفته‌ام این است که بگویم «نزهتگه ارواح» و «صحرای ختن» در شعر حافظ نیز می‌تواند اشاره به این عالم باشد که در آن همهٔ موجودات مادی و زمینی صورتی روحانی، و همه موجودات عالم معقول و از جمله عقل کل و نفس کل نیز صورتی مثالی دارند[۷۸]:

- **گر بـه نـزهتگه ارواح بـرد بـوی تـو بـاد عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند.**
- **مـژده‌گـانی بـده ای خـلوتی نـافه‌گشـای که ز صحرای ختن آهوی مشکـین آمـد.**

در واقع «باد»ی که باید بوی یار یا معشوق را ـ که همان شاهد آسمانی متجلی بر حافظ است ـ به نزهتگاه ارواح یا به قول مولوی «ختن غیب*» بـبرد، هـمان بـاد صباست. و آهوی مشکینی که از صحرای ختن می‌آید تا بر عارف خلوت‌نشین ـ که کسی جز حافظ نیست ـ تجلی کند، نیز همان شاهد آسمانی یا بـه قـول مـولوی «خوب ختن**» است که از عالم دیگر می‌آید تا یکی از وقایع خـلوت سـالک را صورت تحقق ببخشد. صفت «نافه‌گشایی» برای «خلوتی» که مـتناسب بـا آهـوی مشکین آمده است نیز به همان معنی «پراکندن مشک» یا پراکندن بوی خوش است که در اینجا منظور از آن بوی خوش اسرار و معارف غیبی و روحانی است که ضمن مکاشفات و وقایع خلوت بر عارف کشف می‌شود. و وقتی «خلوتی» حافظ باشد این نافه‌گشایی از طریق شعر او صورت می‌گیرد که حاوی معارف روحانی و اسرار الهی است. اگر حاصل «خون در نافهٔ آهو افتادن» مشک است که چون بگشایندش، بوی خوش می‌پراکند، حاصل «خون در دل حافظ افتادن» به سبب مشکلات طریق عشق که ناشی از ریاضت و جهاد نفس است، نیز مشکِ سخنان روحانی و معارف غیبی است که گهگاه در ضمن وقایع و مکاشفات خلوت بر او کشف می‌شود:

- **با دل خون شده چون نافه خوشش باید بود هر که مشهور جهان گشت به مشکین نفسی**

و بوی شوقی که از سخنان حافظ می‌آید نیز شوق پیوستن به معشوق آسمانی است که همان وقایع خلوت سبب افزایش آن می‌گردد:

- **اگر ز خون دلم بوی شوق می‌آید عجب مدار که همدرد نافهٔ ختنم.**

در این بیت نمی‌توان گفت که حافظ دل خود را به اعتبار خونین بودن به نافه

---

* جان بر زبر همدگر افتاده ز مستی همچون ختن غیب پر از ترک خطایی.

** آمـد آمـد در میـان خـوب ختـن هردو دستت را بشو از جان و تن
داد شمشیری به دست عشق و گفت هرچه بینی غیر مـن گـردن بـزن.
(دیوان کبیر، ج ۶، ص ۱۸ و ج ۴، ص ۲۳۸)

تشبیه کرده است. بلکه همچنانکه از ساختار نحوی کلام برمی‌آید، حافظ خودش را با نافه مقایسه کرده است و وجه شباهت یا مقایسه میان حافظ و نافه، بوی شوق آمدن از خون دل هر دوست زیراکه هر دو یک درد دارند. اما درد نافهٔ ختن که حافظ هم همان درد را دارد چیست؟ ظاهراً دوری از یار و دیار است و آرزوی با آهوی ختن بودن و در ختن بودن. به عبارت دیگر، دور افتادن از اصل خویش. اگر این درد نافهٔ ختن است، درد حافظ نیز دوری از یار و وطن اصلی خویش است. دوری از همزاد آسمانی خویش، طباع تام و نفس برتر خود که در ضمن وقایع روحانی گاهی لذت پیوستن به او راکه به حکم اسیر تن و زندان جهان بودن موقتی است، تجربه می‌کند. یعنی لحظه‌هایی از آن دست که به خود مژده می‌دهد که: «ز صحرای ختن آهوی مشکین آمد.» روشن است که در این بیت نه «صحرای ختن» و نه «آهوی مشکین» هیچکدام معنی قاموسی خود را نمی‌توانند داشته باشند. خلوتی نافه‌گشای در خلوت ننشسته است تا مژدهٔ آمدن محبوبی زمینی را که از صحرای ختن می‌آید بشنود. حافظ وقتی هم که رمز و استعاره را برای بیان یک واقعه و حادثهٔ مربوط به تاریخ اجتماعی عصر خود یا تجربیات زمینی بکار می‌گیرد، در حادثهٔ ذهنی او این رمزها و استعاره‌ها با مفاهیم عرفانی و تجربیات روحانی گره می‌خورد و رنگ و مفاهیم این تجربیات حتی وقتی ناشی از تداعی معانیهای ثانوی و انگیزه‌های فرعی است، برجستگی و تشخص بیشتری پیدا می‌کند. حافظ کمتر موفق می‌شود یا بهتر است بگوئیم کمتر می‌خواهد، خود را از جاذبهٔ رمزآمیزی و کنایه‌آمیزی کلماتِ سرشار از اشاره‌های مربوط به تجارب روحانی حتی وقتی که انگیزهٔ عاطفی شعر حادثه‌ای زمینی است، رها کند و شعرش را از جادوی چند بعدی کلمات تهی کند. این آهوی مشکینی که از صحرای ختن می‌آید، چهره و تصویر دیگری از همان «خوب ختن» و «یار سیمتن» یا «روح قدس» مولوی است که دارای زلف مشکبار هم هست:

بوی آن خوب ختن می‌آیدم — بوی یار سیمتن می‌آیدم...
بوی زلف مشکبار روح قدس — همچو جان اندر بدن می‌آیدم...
گوئیا ساقی جان بر کار شد — تا چنین می در دهن می‌آیدم

یا ز شعشاع عقیق احمدی　　　　بوی رحمان از یمن می‌آیدم[۷۹]

در شعر مولوی سخن از وقت و حالی است که حافظ در نخستین بیت غزل اول آرزوی آن را دارد و عنایت آن را از ساقی درخواست می‌کند. در شعر مولوی ساقی جان بر کار شده است و جام می را به گردش درآورده است و مذاق جان مولوی ذوق آن را درمی‌یابد. باد صبا وزیدن گرفته است و بوی زلف مشکبار معشوق را ــ که همان روح‌القدس یا جبرئیل یا عقل فعال است ــ و یا بوی رحمان و نفحات الهی را از نور یا حقیقت محمدی ــ که باز همان جبرئیل یا عقل فعال است[۸۰] از یمن یا مشرق عالم غیب یا همان صحرای ختن باز آورده است و مشام جان مولوی را می‌نوازد. این لحظه همان لحظهٔ عیش عاشق و سالک طریق حق است که حافظ از آن به «**در منزل جانان بودن**» تعبیر می‌کند.

سخن از **باد صبا** می‌گفتیم و نقش پیام‌رسانی آن از عاشق به معشوق و بالعکس، و نیز بوی مشک‌آوردنش از زلف معشوق. قبلاً اشاره کردیم که باد صبا که نام دیگرش به سبب وزیدن صبا در سحرگاه، در دیوان حافظ نسیم سحری نیز هست از کلمات محبوب حافظ است. علت این محبوبیت مفهوم دو بعدی مادی و روحانی این کلمه است. تمام کلماتی که سابقهٔ تاریخی و بارِ فرهنگی آنها ظرفیت دوگانه‌ای به آن‌ها بخشیده و آن‌ها را شبیه انسان دارای دو بعد مادی و معنوی کرده‌است چنانکه در مقدمه گفتیم محبوب حافظ است. باد صبا نیز از آن جمله است و وقتی معشوق آسمانی جای معشوق زمینی را می‌گیرد باز هم نقش خود را حفظ می‌کند. بخصوص این نکته که باد صبا از مشرق می‌وزد، ظرفیت و استعداد این کلمه را برای پذیرش بار معنایی روحانی مهیاتر می‌کند. اینکه در قرآن کریم آمده است که خدا نور آسمانها و زمین است، و بنابراین هستی پرتو فیض اوست به سهروردی امکان داد تا نظام فلسفی ــ عرفانی خود را براساس نور و ظلمت تفسیر کند و عالم را به سه مرتبه یا سه بخش تقسیم کند: عالم فرشتگان و انوار که همان عالم معقول، یعنی عالم عقول و نفوس مشایی است؛ عالم محسوس یا مادی که جهان نور و ظلمت است؛ و عالم مثال یا برزخی که میان این دو عالم است و نه کاملاً روحانی محض است و نه مادی. سهروردی عالم عقول و نفوس را که عالم انوار و فرشتگان است و مجرد از

ماده، **مشرق** یعنی محل شروق نور می‌خواند و عالم محسوس و مادی را **مغرب**، یعنی محل غروب نور. معشوق چه طباع تام یا فرشتهٔ شخصی باشد و چه عقل فعال یا جبرئیل که فایض همهٔ نفوس ناطقهٔ انسانی است و اصل و حقیقت نوری همهٔ آدمیان؛ و چه حق که نورالانوار است، تعلق به مشرق دارد و بنابراین باد صبا اگر در مفهوم عادی و زمینی خود بادی است که از مشرق جغرافیایی می‌وزد و بوی و خبر و پیام معشوق زمینی را می‌آورد، در معنی رمزی و عرفانی خود بادی است که از مشرق روحانی و عالم غیب و معقول می‌وزد و فیض و الهام و نشان معشوق آسمانی را برای عاشق به ارمغان می‌آورد[۸۱]. باد صبا از این نظرگاه مفاهیم معنوی وسیعی پیدا می‌کند. زیرا که با نَفَس رحمان در حدیث مشهور «اِنی لأجدُ نَفَسَ الرَّحمنِ مِنْ جانِبِ الْیمَن[۸۲]» ـ که از پیامبر اکرم (ص) روایت شده است، و معمولاً در رابطه با اویس قرنی تفسیرش کرده‌اند ـ ربط پیدا می‌کند و با آن هم هویت می‌شود[۸۳]. زیرا «یمن» که با «یمین» و «اَیْمَن» همریشه است و به معنی دست راست، یا جایی که در سمت راست واقع است، همان مشرق روحانی است[۸۴]. در قرآن کریم نیز خداوند حضرت موسی را از «سوی راست»، وادی ایمن، مورد خطاب قرار می‌دهد: **فَلَمّا اَتٰها نُودِیَ مِنْ شاطِئِ الْوادِ الْاَیْمَن فِی الْبُقعَةِ المُبارَکَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ اَنْ یا موسی انّی اَنَااللّهُ ربُّ العالمین***: چون آمد موسی به آن آتش آواز دادند او را ازکران رودبار از سوی راست در آن جایگاه بابرکت، از آن درخت، که یا موسی من اللّه‌ام خداوند جهانیان ـ سهروردی هم در رسالهٔ **قصة الغربة الغربیة**، از مشرق یا عالم فرشتگان، با رمز «وادی اَیمَن» تعبیر می‌کند، و از عالم مادی و ظلمانی با رمز «مدینهٔ قیروان» که همان مغرب است. و این مدینهٔ قیروان که در مقابل «وادی ایمن» و «یمین» آمده است، از نظر جغرافیایی نیز ـ چنانکه جغرافیانویسان نوشته‌اند ـ در غرب ممالک اسلامی واقع است[۸۵]. در قصهٔ غربت غربی، قهرمان داستان با برادرش از ماوراءالنهر می‌آیند و پس از اسارت در چاهی در مدینهٔ قیروان زندانی می‌شوند. این دو فرزندان شیخ هادی ابن خیر یمانی (= یمنی)‌اند. و هم

---

* سورهٔ قصص، آیهٔ ۳۰

اوست که برای آنان، شب‌ها که قهرمان داستان و برادرش به بالای چاه برمی‌آیند توسط هدهدی نامه می‌فرستند[۸۶]. در واقع «یمنی» بودن پدر اشاره به همان مشرقی بودن وی دارد و اینکه فرشته‌ای از فرشتگان عالم علوی است و همان جبرئیل یا عقل فعال است که سمت پدری نسبت به حقیقت روحانی همهٔ انسانها دارد[۸۷]. و دل‌انگیزترین نکته آن است که سهروردی در رسالهٔ دیگری به نام **صفیر سیمرغ**، ضمن وصف سیمرغ ــ که خود مظهر عقل فعال یا جبرئیل یا روح‌القدس است[۸۸] و هر حکیم متألهی به شرط حکمت و ریاضت می‌تواند هدهدِ روح یا نفس ناطقهٔ خود را به کمال برساند و خود سیمرغی شود ــ باد صبا را نَفَس سیمرغ می‌داند و محرم اسرار عاشقان: «و نسیم صبا از نفس اوست از بهر آن عاشقان راز دل و اسرار ضمایر با او گویند.[۸۹]» از این دیدگاه «نفحات ربّ» در حدیث «اِنَّ لِرَبِّکم فی ایّام دَهرِکُم نَفَحاتٍ اَلا فَتَعرضوا لها*» نیز همان «نَفَس رحمان» یا «باد صبا» یا «نَفَس سیمرغ» می‌شود، که فیض و الهام الهی است که از شرق عالم معنی می‌وزد و دل عارفان و سالکان طریق حق را با خبر و نشانی از لطف الهام و پیام و جمال یار خرّم و امیدوار می‌سازد. بهاء ولد در جایی می‌گوید: «اکنون عشق‌ها به جمال‌ها و سماع‌ها و سبزه‌ها چون باد صبا خبرکننده از جمال یوسف است. ای یعقوب از حضرت الله با باد صبا بس کنی و به نزد یوسف خود بیایی تا چه شود[۹۰]». چنانکه دیده می‌شود باد صبا از جمال یوسف که به منزلهٔ معشوق یعقوب است خبر می‌آورد. بهاء ولد در جای دیگری از کتاب **معارف** خود ــ که از شاعرانه‌ترین نمونه‌های نثر فارسی است‌صبا را نَفَس الله می‌داند، با تعبیری زیبا که خود از آن دارد: «... اگر در ذکر الله آیی بستان اجزای تو شکفته شود و باز جان تو در خنده آید و صبای حالت تو وزان شود. نظر کن که الله به نفس مبارک خود چگونه درمی‌دمد که اجزای تو در خنده می‌آید! اگر بگویی در دمیدن از لب و دندان باشد، پس بگویم که اسباب وزیدن صبا همچون لب و دندان الله است چنانکه روح به واسطهٔ لب و دندان در دمد الله به

---

* مولوی در اشاره به این حدیث، در دفتر اول ابیات ۱۹۵۱-۱۹۵۲ می‌گوید:

گفت پیغمبر که نفحت‌های حق — اندرین ایام می‌آرد سبق
گوش و هش دارید این اوقات را — در ربایید این چنین نفحات را
نفحه آمد مر شما را دید و رفت — هرکه را می‌خواست جان بخشید و رفت.

لب و دندان اسباب در دمد....»[۹۱]

چنانکه گفتیم باد صبا با نسیم لطیف سحری نیز هویتی یگانه دارد و در شعر حافظ نیز هر دو دارای بار معنوی یکسان است. در ترجمهٔ نوبت سوم کشف‌الاسرار میبدی آمده است که نسیم سحری از جنات عدن می‌وزد و پیام‌آور عاشقان است. جنات عدن نیز همان مشرق یا عالم انوار و فرشتگان است. بدین ترتیب گذشته از سایر خصوصیات، نسیم سحری با باد صبا از جهت محل وزش نیز تشابه دارد. در کشف‌الاسرار گفته شده که هر ساعت شب به نیاز گروهی از موجودات اختصاص یافته «و ساعت دوازدهم که نسیم سحر از مطلع خویش عاشق‌وار نفس سرد برآرد آن ساعت وقت نیاز دوستان بود و ساعت راز محبان و هنگام ناز عاشقان؛ آن ساعت درهای بهشت گشاده و آن باد سحرگاهی با آن لطافت و راحت و لذت از جانب جنّات عدن روان است.»[۹۲]

این باد سحرگاهی که از جانب جنات عدن روان است بنابر روایتی که عطار در الهی نامه آورده است، با آهو و مشک هم بی‌ارتباط نیست. سخن عطار که قبلاً هم اشاره‌ای به آن داشتیم، چنین است:

چنین گفتند استادان پیروز — که آهوئی است کاندر چل شبانروز
نه خاشاکی خورد آنجا نه خواری — گل خوشبوی جوید یک دو باری
چو دارد این چله در پاکی آنگاه — سر خود سوی صبح آرد سحرگاه
دمی گرداند او پس صبحگاهی — سوی خود درکشد آن دم پگاهی
چون آن دم بگذرد بر خون جانش — شود از ناف او نافه روانش
از آن دم مشک او آید پدیدار — وزان دم گرددش خلقی خریدار
که داند آنچنان دم در جهانی — که خون زو مشک گردد در زمانی
چو خونی مشک گردد از دم پاک — بود ممکن که زو جانی شود خاک
بلی چون نور حق در جان درآید — تنت حالی به رنگ جان درآید.[۹۳]

چنانکه دیده می‌شود آهو پس از گذراندن یک چله و ریاضت‌کشی شایستگی پیدا می‌کند از دم نسیم سحرگاهی یا باد صبا که از مشرق یا جنات عدن می‌آید برخوردار شود و خون او مشک گردد. در بیت آخر عطار در واقع آهو را با سالکی

مقایسه می‌کند، و باد صبا یا دم سحرگاهی را با نور حق. اگر سالک نیز مشکلات ریاضت و سلوک را چون آهوی مشک تحمل کند، نور حق با دل او همان می‌کند که دم سحرگاهی با نافهٔ آهو. عطار این حکایت آهو و مشک را به دنبال حکایتی می‌آورد که به بیت زیر ختم می‌شود:

اگر تو مشک «هو» خواهی در این راه مباش از آهویی کم در سحرگاه

از این نظرگاه در بیت حافظ «به بوی نافه‌ای...»، ما تصویر همان آهویی را می‌بینیم که خون در دل افتاده و رنج و مشکلات طریق سلوک را تحمّل کرده، سحرگاهان روی به سوی صبح آورده است و در انتظار باد صباست که از مشرق روحانی و جنّات عدن بوزد و نور حق یا بویی از یار بیاورد و خون دل او را به مشک «هو» بدل کند تا دمی از رنج بیاساید و در مستی حاصل از این برخورداری از لطف یار، طریق دشوار سلوک را ادامه دهد. این اشاره‌ها تنها نمونه‌هائیست که می‌تواند به ظرفیت بار معنوی و روحانی صبا اشارتی باشد حافظ بی‌تردید وقتی باد صبا را در شعر خود به کار می‌برد با حداقل بخشی از این سوابق آشنایی دارد و به همین سبب است که باد صبا نیز مثل بسیاری از کلمات دیگر در شعر حافظ نه با نیمی از ظرفیت معنایی خود بلکه با کل آن حضور پیدا می‌کند. وقتی حافظ می‌گوید:

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت
حیف است طایری چو تو در خاکدان غم زینجا به آشیان وفا می‌فرستمت

دیگر صبا از معنی زمینی و قاموسی خود بسیار دور شده است. در اینجا این بیت‌ها را می‌توان خلاصهٔ موجزی از حادثهٔ ذهنی حافظ دانست که عناصر مختلفی که دربارهٔ معنی روحانی باد صبا گفتیم در تکوین آن سهیم‌اند و نیز داستان سلیمان و بلقیس، ملکهٔ سبا که در آن هدهد نقش پیک و پیام‌رسانی میان عاشق و معشوق را دارد. ترکیب «هدهد صبا» ترکیب اضافهٔ تشبیهی است و وجه شبه میان هدهد و صبا همان نقش پیکی است که حافظ در موارد دیگر نیز به این شباهت اشاره کرده است. چنانکه دیدیم در رسالهٔ غربت غربیّه سهروردی، نیز هدهد نامهٔ شیخ هادی‌ابن خیر یمانی راکه همان جبرئیل، عقل فعال و سیمرغ است برای فرزندان خود که نور

یا روح فایض از او هستند و در چاه تاریک جسم و عالم مادی محسوس گرفتارند، می‌آورد. و این هدهد که از طرف جبرئیل یا عقل فعال‌نامه می‌آورد در واقع پرتوی از نور وجود اوست و یا روحی که از او فایض می‌شود، روحی که با روح اسیر در جسم هم هویت است اما هنوز اسیر جسم و زندان مادّه نشده است. چنان که روزبهان نیز در شرح **شطحیات** ارواح را در مقام رها بودن از جسم به هدهد تشبیه کرده است: «بر جویباران عیون ازل هدهدان ارواح آب حیات سبحانی می‌خوردند.[۹۴]» این درست همان طباع تام هرمسی و یا شاهد آسمانی نجم‌الدین کبری است که همزاد آسمانی روح یا فرشتهٔ شخصی و ملکوتی هر فرد است؛ روحی که سهروردی با دقت تمام در رسالهٔ **صفیر سیمرغ**، آن را روح اسیر در زندان جسم انسانی و هدهدی می‌داند که اگر ظواهر و تعلقات زمینی و مادی را از خود رها کند، خود سیمرغ می‌شود. حافظ در نتیجه اطلاع از این سوابق و نیز چنانکه گفتیم داستان سلیمان و بلقیس ــ که مولوی بخش بزرگی از مثنوی را به بیان و تفسیر آن اختصاص داده است تا اندیشه‌های عرفانی خود را در مقایسه با آن بیان کند ــ و نیز رابطه نَفَس رحمان و یمن، و یمن و سباست، که می‌تواند دو بیتی را که در بالا ذکر کردیم، بیان و تصویر کند. چنانکه دیده می‌شود از یک طرف صبا به هدهد تشبیه می‌شود و از طرف دیگر مجموعهٔ ترکیب اضافی تشبیهی «هدهد صبا» رمز و استعاره برای روح انسانی می‌گردد که چون طایری در خاکدان جسم و جهان اسیر، و به سبب غربت و دوری از اصل و وطن غرق غم و اندوه است. در شرایط زندگی این‌جهانی تنها از طریق تزکیهٔ نفس و صفای دل و قطع تعلقات حقیر دنیوی و سرانجام با مرگ اختیاری یعنی رسیدن به شرایطی شبیه خواب است که چنانکه مولوی نیز می‌گوید، روح می‌تواند، الواح قفس تن را بکند و موقتاً از خاکدان غم به آشیان وفا و عالم معنی پرواز کند[۹۵] و چنانکه حافظ می‌گوید نکهتی از خاک ره یار و شمه‌ای از نفحات نفس یار یا نفس رحمان و چنانکه در داستان «غربت غربی» سهروردی، هدهدوار نامه‌ای خوش خبر از عالم اسرار بیاورد:

ای صبا نکهتی از خاک ره یار بیار — ببر اندوه دل و مژدهٔ دلدار بیار

نکته‌ای روح‌فضا از دهن یار بگو — نامه‌ای خوش خبر از عالم اسرار بیار

تا معطر کنم از لطف نسیم تو مشام　　شمه‌ای از نفحات نفس یار بیار...

وقتی در سوابق فرهنگی خود از یک طرف باد صبا را نفس سیمرغ شناخته‌ایم و سیمرغ را با جبرئیل هم‌هویت دانسته‌ایم و جبرئیل را عقل فعال شمرده‌ایم که ارواح انسانی صادر از اوست، و از طرف دیگر چنانکه در قرآن کریم آمده است، روح نیز همان نفحهٔ الهی است که در جسم آدم دمیده شده، و در حدیث آمده است که پیامبر (ص) نفس رحمانی را از جانب یمن می‌شنود، این سوابق و نمونه‌های دیگر که تنها به بعضی از آنها اشاره کردیم سبب می‌شود که نوعی پیوند و اشتراک در ذهن میان باد صبا و روح انسانی برقرار شود. با توجه به دوگانگی روح انسانی یعنی دو موجود که در عین حال یکی هستند، و هر کدام تصویری از دیگری در دو مرتبهٔ وجودی آسمانی و زمینی است، چنانکه شیء و تصویر آن در آینه؛ باد صبا و روح هم می‌توانند در چشم‌انداز باورداشتهای عرفانی هرکدام المثنای دیگری باشند. وقتی باد صبا از جانب عاشق به معشوق می‌رود، در واقع روح اسیر در زندان جسم است که به سبب استعدادی که در نتیجهٔ تزکیهٔ نفس و قطع تعلقات پیدا کرده است، از زندان تن رها می‌شود و می‌رود تا موقتاً به معشوق یا طباع تام یا شاهد آسمانی یا جبرئیل یا حق بپیوندد. آنگاه که باد صبا یا نفحات یار از جانب معشوق به سوی عاشق می‌آید، وقتی است که معشوق یا شاهد آسمانی به سبب استعداد تصویر یا المثنای زمینی خودش در جسم، می‌آید تا به او بپیوندد. حاصل این پیوستن همان تجلی یا تحقق وصل موقت و شهودی است. تقاضا و درخواست حافظ از باد صبا تا آنجا که شعر به تجربه‌ها و احوال و مایه‌های عرفانی مربوط می‌شود ــ برای آنکه بویی، خبری، نامه‌ای از یار بیاورد، در واقع تقاضایی است از روح چه در بعد زمینی و چه در بعد آسمانیش برای تحقق همان وصل شهودی که تنها برای روح میسر است. روحی که اصل آسمانی و الهی یا فرشتگی دارد، نتیجهٔ این اتحاد و وصال موقت برخوردار شدن از قدرت روحانی شگفت‌انگیزی است که عرفا با کلمهٔ کرامت یا خوارق عادت از آن بسیار یاد کرده‌اند و حافظ نیز می‌گوید:

سنگ و گل را کند از یمن نظر لعل و عقیق　　هر که قدر نفس باد یمانی دانست.

و این باد یمانی همان صبا و یا روح انسانی است که می‌تواند به حریم یار راه یابد و حامل نفحات رحمانی گردد و از زلف یار نافه‌گشایی کند، و خون دل‌ها باید خورد تا روح را این استعداد حاصل شود که شایستهٔ آن شود المثنای آسمانی او به او بپیوندد و جمال خود را که جلوه‌ای از جمال حق است به او بنماید.

کلماتی که در بیتِ «به بوی نافه‌ای...» بکار رفته است گذشته از تناسب دقیقی که در معنی حقیقی با هم دارند، در معنی ثانوی خود نیز ایهام و تناسبهای خاصی را به وجود می‌آورند. پیش از این به این ارتباط‌ها در میان کلمات بو، نافه، مشک، خون در دل افتادن و نافه‌گشایی، اشاره کردیم. میان کلمات طرّه، زلف، تاب نیز مناسبت‌ها و علایقی موجود است. طرّه در اصل کلمه ایست عربی که در زبان فارسی نیز بسیار به کار رفته است و معانی متعددی دارد. معنی اصلی آن، پیش‌آمدگی جلوِ ساختمان یا دروازه است که جلو ریزش باران را می‌گیرد. موی صف‌زده و پیراستهٔ جلوِ پیشانی را نیز شاید به سبب شباهتی که با باران‌گیر عمارت دارد طرّه می‌خوانند. همچنان کنارهٔ هر چیز و رشته‌های کنار دستار را طرّه می‌گویند. معنی مشهور و متداول آن در شعر حافظ، گیسوی تاب داده، موی مجعد و موی جلوِ پیشانی است و در این معنی هم با «زلف» و هم با تاب که یکی از معانی آن پیچیدگی و چین و شکن و جعد زلف است، تناسب دارد. در حافظ خانلری به جای «جعد» ـ که در حافظ قزوینی ضبط شده است ـ کلمه «زلف» آمده است. اما «جعد» مناسب‌تر می‌نماید زیرا بین «تاب» و «جعد» نیز اشتراک و همخوانی معنوی وجود دارد. چون «جعد» هم، مثل «مجعد» در معنی پیچیده و تابدار، صفت مو، واقع می‌شود. اگر «مجعّد» را که صفت مفعولی است به معنی پیچ و تابی بگیریم که مصنوعاً در مو ایجاد شده است، «جعد» را می‌توان پیچ و تاب طبیعی مو شمرد. «جعد»، هم به عنوان صفت، در ترکیب وصفی «موی جعد[۹۶]» قبل از حافظ در زبان فارسی بکار رفته، و هم به تنهایی جانشین موصوف و صفت شده و به معنی «موی پرچین و شکن» استعمال شده است[۹۷]، که در عین حال هم با طرّه و هم با تاب تناسب پیدا می‌کند. برای کلمهٔ «طرّه»، معنی «دسته گل» را هم ضبط کرده‌اند[۹۸] که در این معنی، هم با «بو» به معنی رایحه، و هم با باد صبا ارتباط معنایی

نزدیک پیدا می‌کند. در این معنی می‌توان «طره» یا «دسته گل» را استعاره از رخ محبوب و معشوق هم گرفت و بیت را در سطح معنی ظاهری چنین معنی کرد: در آرزوی آنکه باد صبا بوزد و بویی از گل رخسار تو بیاورد و مشام جان ما را تازه کند، از تاب گیسوان مشکین تو ــ که رخسارت را پوشانده و پنهان کرده است ــ چه رنجها که نکشیدیم! این معنی تنها از طریق معنی دور «طرّه» یعنی دسته گل به ذهن می‌آید. اما لازم است که اشاره کنیم که در بیست و شش باری که کلمهٔ «طرّه» در شعر حافظ بکار رفته است، تقریباً همه جا معنی موی پرچین و شکن از آن اراده شده است، و یا تنها «مو» که در این صورت با صفت یا کلماتی که حاکی از مجعد بودن آن نیز هست، همراه است:

- **بنفشه طرّهٔ مفتول خود گره می‌زد — صبا حکایت زلف تو در میان انداخت.**
- **بار دل مجنون و خم طرّهٔ لیلی — رخسارهٔ محمود و کف پای ایاز است.**
- **حکایت لب شیرین کلام فرهاد است — شکنج طرّهٔ لیلی مقام مجنون است**
- **در چین طرّهٔ تو دل بی‌حفاظ من — هرگز نگفت مسکن مألوف یاد باد.**
- **زان طرّهٔ پر پیچ و خم سهل است اگر بینم ستم — از بند و زنجیرش چه غم هر کس که عیّاری کند**

همانطور که در بخش‌های گذشته گفتیم*، کلمهٔ «تاب» معنی‌های مختلفی دارد، که در بیت دوم غزل نخستین دیوان که مورد بحث ماست، معنی چین و شکن آن مراد است و در معنی غم و رنج نیز با عبارت کنایی «خون در دل افتادن» در این بیت تناسب معنایی دارد. چین و شکن زلف یار سبب دشواری نافه‌گشایی برای باد صبا و در نتیجه محروم شدن عاشق از بوی زلف مشکین یار و عذاب و رنج و اندوه او می‌شود. زیرا زلف مجعد و درهم پیچیده مشکل از هم باز می‌شود و به آسانی مشک به دست باد صبا نمی‌سپارد.

- **بیت سوم: مرا در منزل جانان...**

از آنچه دربارهٔ بیت دوم گفتیم می‌توان دریافت که حافظ در راه طریقت گهگاه از

* برای یادآوری معانی مختلف «تاب» نگاه کنید به آغاز بخش «تناسب‌های معنایی کلمات» در صفحهٔ ۱۰۴ همین کتاب.

جلوه‌نمائی‌های معشوق برخوردار شده است و یا حداقل امکان آن را انکار نمی‌کند و چه‌بسا صبا بویی یا نشانه‌ای از معشوق به‌نحوی به او نموده است اما برخورداری از این فیض و عنایت یار یا این وصل شهودیِ گذرا مستلزم تحمل رنج و اندوه بسیار بوده است. بیت سوم دنبالهٔ همین معنی است. در بیت سوم حافظ سیر روحانی به سوی خدا را با سفر جسمانی مقایسه می‌کند. کلمات منزل، جرس، محمل یادآور سفری است جسمانی و راههای پرخطر و دور و دراز. کاروانیان در سفر زمینی پس از طی مسافتی فرود می‌آمدند تا استراحتی کنند. آنگاه زنگ کاروان بصدا در می‌آمد و دوباره بارها را می‌بستند و به طی کردن بقیهٔ راه ادامه می‌دادند. یکی از خصوصیات قصاید عربی دورهٔ جاهلی که بعدها بعضی شاعران فارسی زبان را نیز کم و بیش تحت تأثیر قرار داده است، گریه و زاری شاعر بر آثار ویرانه‌های خانهٔ محبوب است[۹۹]. شاعر با دیدن اطلال و آثار معشوق به یاد خاطرات خود با یار می‌افتد و از یاران می‌خواهد تا صبر کنند زیرا دل کندن از آن مکان برای وی دشوار است. اما صدای زنگ کاروان امنیت عیش او را در منزل جانان بهم می‌زند و مسافران را دعوت به بستن و جمع کردن بار و حرکت از منزل محبوب می‌کند.

سیر الی الله نیز سفری مشکل از بیابانهای دشوار و پرخطر تحولات روحی و گذشتن از منازل و مقامات روحانی است. جرجانی طریقت یعنی راهی راکه صوفی بسوی حق طی می‌کند چنین تعریف می‌کند: «هی‌السیرة المختصة بالسالکین الی الله تعالی من قطع المنازل و الترقی فی المقامات[۱۰۰].» قطع منازل به هر حال نشان در راه بودن و به قول قشیری صفت ارباب احوال است: «مادام که بنده اندر راه بود صاحب تلوین بود و از حالی به حالی همی‌شود و از صفتی به صفتی همی‌گردد و ازین منزل که بود به منزل برتر از آن فرود آید، چون برسد صاحب تمکین بود.»[۱۰۱]

در این سفر روحانی پردرد و رنج به سوی معشوق احوالی به سالک یا روندهٔ راه طریقت دست می‌دهد که گذراست و دوام ندارد. از جملهٔ این احوال، حالتی است که در آن سالک چنانکه گفتیم جلوه‌ای از جمال یار را به چشم دل مشاهده می‌کند و این حال تا وقتی سالک در راه است، چون دست دهد نمی‌پاید و می‌گذرد: «بدان که ارباب طریقت را تابشها باشد از انوار غیبی به اوقات عزیز چون نماز و سماع و

خلوتها که به اوقات کنند و از لمحات انوار الهی برحسب صفای دل ایشان باشد هر چند صفای دل زیادت‌تر حالت غالب‌تر...[۱۰۲]»

این ورود لمحات انوار الهی در دل، همان بویی است که صبا از طرهٔ یار می‌آورد و برای وصول به آن باید خون دلها خورد. و لحظه یا وقتی که این حال یعنی احساس وصل شهودی تحقق می‌پذیرد، همان وقت و لحظهٔ وصول به «منزل جانان» است.

منزل، به معنی محل فرود آمدن مسافران در سفر است و نیز به معنی مقام، مرحله. **جانان**، به معنی «معشوق» است. ترکیب اضافی «**منزل جانان**» را می‌توان به دو صورت معنی کرد. یکی به معنی «منزلی» که متعلق به جانان و یا آنِ جانان است که در اینصورت معادل مکان و جایگاه و اقامتگاه معشوق است. مسافرِ سفرِ زمینی می‌تواند به این منزل برسد و در آن فرود آید. در این معنی، معشوق هم معشوقی زمینی و مجازی است که جا و مکان معینی دارد که عاشق می‌تواند در آن فرود بیاید و اقامت کند:

دگر ز منزل جانان سفر مکن درویش   که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس

اما معنی دیگر «منزل جانان» یعنی جا و زمان فرود آمدن جانان، که در این صورت این زمان و محل یکی از منازل سفر روحانی خواهد بود. منزلی که در آن، روح برای لحظه‌ای وصل شهودی جانان را تجربه می‌کند. رسیدن به این منزل و ملاقات با معشوق در ارادهٔ سالک عاشق نیست، در ارادهٔ معشوق است. در ارادهٔ اوست که فیضی از جلوهٔ جمال یا کلام خود را به عاشق یا سالک عنایت کند. چون «حال» موهبتی است الهی که کسبی نیست و به کوشش سالک بستگی ندارد. به لطف و عنایت معشوق بسته است و نیز مثل برق جهنده‌ایست که می‌نماید و می‌گذرد. در این معنی، «منزل جانان» یکی از منزل‌های «منازل جان» است و در حقیقت زمان و مکان تجلی معشوق بر عاشق باید شمرده شود. «منزل جان» جایی است که جان عاشق یا سالک دیدار برق تجلی معشوق را تجربه می‌کند و «منزل جانان» جایی که این برق بر سالک عاشق فرود می‌آید و این همان جایِ زمانی یا وقتِ تجربهٔ شهودی وصل است:

برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر   وه که با خرمن مجنون دل افگار چه کرد!

به قول روزبهان: «جان را از منزل جانان کجاست؟[۱۰۳]» سنایی راه رسیدن از تن به منزلِ دل را راهی توأم با درد و دشواری می‌داند. چون جسم یا چهار ارکان ـ که اساس موجودیت جسم است ـ حایل میان جسم و منزلِ جان است:

از درِ تـن تـو را بـه مـنزل دل　　نیست جز درد دل دگـر حـاصل
راه جسم تـو سـوی مـنزل جـان　　حایلی دان تو زین چهار ارکان[۱۰۴]

سفر سالک در واقع سفر روح و روان اوست؛ و احوال و مقاماتی که در این سفر برای او حاصل می‌شود و به اقتضای مراتب روحی به آن می‌رسد، «منازل جان» است. به قول مولوی:

بـعد از آن گـفتش سخنهای دقـیق　　وز صـفات پـاک حـق نـعم‌الرفـیق
وز نـوازشـهای حـق ابـدال را　　تـا بـدانـد او مـقام و حـال را
حال چون جلوه‌ست زان زیباعروس　　وین مقام آن خلوت آمد با عروس...
هست بسیار اهـل حـال از صـوفیان　　نـادر است اهـل مـقام انـدر مـیان
از مـنازلهای جـانش یـاد داد　　وز سـفرهای روانش یـاد داد[۱۰۵]

«**مقام عیش**» نیز برای سالک همین زمان و مکان تجلی است که با توجه به بیتهای قبل شرط و لازمهٔ وصول به آن تحمل رنجها و دشواریهای طریقت است. به‌قول خود حافظ:

مقام عیش میسّر نـمی‌شود بـی‌رنج　　بلی به حکم بلا بسته‌اند عهد الست

«منزل مه عاشق کش» در بیتی دیگر از حافظ نیز مترادف با همین «منزل جانان» است و از آنجا که برای سالک ممکن نیست دریابد که چه وقت و در کجا این واقعهٔ تجلی معشوق اتفاق می‌افتد و کی و کجا برقی از جلوهٔ جمال و حقیقت معشوق بر او تابیدن می‌گیرد، از صبا می‌پرسد که منزل معشوق کجاست.

ای نسیم سحر آرامگه یـار کـجاست؟　　منزل آن مه عاشق‌کش عیّار کـجاست؟

منزلِ معشوقِ زمینی مکان و جهتش معلوم است. عاشق می‌تواند به سمت آن حرکت کند و امیدوار باشد که به آن می‌رسد. اما معشوق حقیقی همه جا هست و

هیچ کجا نیست. او آنجاست که جلوه می‌کند و همین است که راه عشق، بیابانی بی‌فریاد است و شبی تیره است و سالک عاشق راه دشوار خطرباری را طی می‌کند که در این راه چون نمی‌تواند تنها به کوشش خود متکی باشد، رنج و دشواری راه صد چندان می‌شود و جز فریادی استغاثه‌آمیز برای طلب لطف و عنایت از یار چاره‌ای ندارد. حافظ در غزلی دیگر نیز همین سختی راه طریقت را تصویر می‌کند و ما فریاد وی را برای کمک از قلب بیابانی ناپیدا کرانه و شب گرفته می‌شنویم:

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود	**از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت**
از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود	**زنهار ازین بیابان وین راه بی‌نهایت**
ای آفتاب خوبان می‌جوشد اندرونم	**یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت**
این راه را نهایت صورت کجا توان بست	**کش صدهزار منزل بیشست در بدایت**

از آنجا که لحظه‌های لذتبخش تجلی که در طول سلوک رخ می‌دهد، تحمل شداید و مشکلهای راه را آسان می‌کند و شوق ادامهٔ راه را در سالک می‌افزاید، حافظ چنانکه در بیت اول دیدیم حدوث آن را از ساقی درخواست می‌کند. اما این آسودگی عیش دوام ندارد چرا که این لحظه‌های لذتبخش احساس قرب و وصل و آسایش گذراست و حال سالک در این لحظه‌ها چون حال مسافری است که در منزل یار بار افکنده است و هنوز از رنج و مشقت سفر دمی نیاسوده است که بانگ جرس بلند می‌شود و کاروانیان را به حرکت و ادامهٔ راه فرا می‌خواند.

امن، به معنی «آسایش، آسودگی، سلامت و بی‌بیمی» است. حافظ در این معانی کلمهٔ «امن» را به کار برده است:

● **سلطان و فکر لشکر و سودای گنج و تاج**	**درویش و امن خاطر و کنج قلندری**
● **بیار باده که عمری است تا من از سر امن**	**به کنج عافیت از بهر عیش ننشستم**
● **جمال صورت و معنی ز امن صحت تست**	**که ظاهرت دژم و باطنت نژند مباد**

عیش، نیز بارها به معنی «عشرت و خوشگذرانی» در دیوان حافظ آمده است:

● **صبا به تهنیت پیر میفروش آمد**	**که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد**
● **دوام عیش و تنعم نه شیوهٔ عشق است**	**اگر معاشر مائی بنوش نیش غمی...**

بنابراین در منزل جانان یا در لحظه‌های گذرای اتحاد با معشوق هم شاعر را امنیت خوش‌گذرانی و لذت‌یابی روحانی نیست، چون به حکم حال بودن، این لحظه‌ها دمی نمی‌پاید و سالک به خویش می‌آید و دوباره راه دراز و دشوار را باید به امید رسیدن به مقامات روحی دیگر و به امید تجدید آن لحظه‌ها از سر گیرد. «عیش» علاوه بر معنی «زندگانی» و «زندگانی توأم با خوشی و عشرت»، اصطلاحی صوفیانه نیز هست. در این معنی، «عیش» همان لحظه‌هایی است که صوفی احساس می‌کند با محبوب یا حق است. به عبارت دیگر برای سالک راه دشوار طریقت، «عیش» زندگانی باخداست. ابوالحسین وراق گفته است: «عیش گوارنده زندگانی است با الله تعالی».[۱۰۶] و شیخ‌الاسلام انصاری گفته است که «صوفی» دل‌اید و وقت‌اید و زندگانی که اگر از صوفی وقت و دل و زندگانی فارغ بید چه ماند.»[۱۰۷] و منظور از زندگانی در اینجا وجد و حالی است که صوفی در نتیجهٔ احساس قرب به خدا پیدا می‌کند و می‌توان آن را همان لحظه‌های تجلی حق بر وی دانست که او را سرخوش و مست می‌کند. سه کلمهٔ عیش، وقت، دل، که در سخن شیخ‌اسلام آمده است در این سخن حافظ نیز آمده است:

دریغا عیش شبگیری که در خواب سحر بگذشت — ندانی قدر وقت ای دل مگر وقتی که درمانی

کلمهٔ «عیش» در بیت سوم غزل حافظ نیز در همین مفهوم است. منزل جانان که همان لحظه‌های قرب در نتیجهٔ تجلی محبوب و وقت عیش و حال سالک است، چون گذراست و دوام ندارد، امنیت عیش برای سالک حاصل نمی‌شود. این لحظه‌های حال و عیش می‌تواند به مقام تبدیل شود به شرط آن‌که سالک راه دشوار طریقت را به پایان برساند و حاکم بر «وقت» گردد.

جَرَس، به معنی زنگ است. این کلمه از طریق شباهت خطی کلمهٔ «جَرْس» به معنی «آوای نرم» را تداعی می‌کند که در اینصورت نوعی تناسب تضاد با کلمهٔ «فریاد» که به معنی «آوای بلند» است، پیدا می‌کند. کلمهٔ «جَرَس» به معنی زنگ، در اثر همنشینی با کلمهٔ «فریاد» و نیز نسبت «فریاد داشتن» به آن، ترکیب «صَلصَلة الجرس» را به معنی «بانگ و فریاد جرس» در ذهن تداعی می‌کند و حادثهٔ ذهنی شاعر را به خواننده منتقل می‌سازد. «صلصلة‌الجرس» در واقع خود یادآور کیفیت

وحی به پیامبر است. روایت شده است که پیامبر (ص) فرموده است که وحی گاهی همانند بانگ جرس (= صلصلةالجرس) بر من فرود می‌آید که آن دشوارترین وحی بر من است. در روایاتی دیگر نیز فرموده است که چون خداوند به وحی تکلم کند آسمانیان از صوت او آوایی چون آوای کشیدن زنجیر بر سنگ خاره می‌شنوند[۱۰۸]. با توجه به همین حدیث است که «جرس» خود نام یکی از اصطلاحات صوفیانه شده است. جرجانی در تعریف «جرس» می‌گوید: اجمال خطاب الهی است که به نوعی از قهر در قلب وارد می‌شود و به این سبب پیامبر (ص) وحی را به صلصلةالجرس تشبیه کرد و به کشیدن زنجیر بر خاره سنگ و گفت که آن سخت‌ترین وحی است و این بدان سبب است که کشف تفصیل احکام از درون پیچپیدگیهای اجمال در نهایت دشواری است»[۱۰۹]. گویی حافظ در منزل جانان نیز از آن روی امنیت عیش ندارد که در آنجا خطاب قهرآلود معشوق را به گوش جان می‌شنود که می‌گوید بار سفر بربند و تا مقام فنا که نهایت طریقت است سفر را ادامه بده. چرا که نهایت طریقت، حقیقت است و وصول به این حقیقت که در چشم‌انداز عشق، اتحاد با حق و تجربهٔ وصال معشوق است، جز با نفی کلی صفات بشریت ممکن نیست. تا وقتی سر مویی از هستی و منِ تجربی انسان برجاست اتحاد و وصل دایم میسّر نیست. کمال غایی برای انسان که پرتوی از نورِ نورالانوار دروست، خداست. مرید این نور است و مراد آن نور و یا اصل آسمانی این نور، این نور به آن نور نمی‌پیوندد مگر تمامی سایه‌ها و تاریکیهای دنیوی و جسمانی یا همان صفات بشریت که نشان هستی این جهانی اوست از وی جدا شود[۱۱۰]. بنابراین کمال انسان و تولد دوبارهٔ او برای زندگی روحانی و برتر در مرگ او نهفته است؛ مرگی اختیاری که مستلزم فنای تمامی صفات بشری و از جمله احساس درد و رنج و غم و اندوه حاصل ازگرفتاری، و مشکلاتِ در راه بودن است. گذر از طریقت و ورود در حقیقت، گذر از دروازه نیستی و نفی و اسقاط جملهٔ صفات بشریت وکلیهٔ نیازهای وی و تحقق فقرکامل روحانی است. که بقول بایزید بسطامی «اذا تمّ الفقرُ فهوالله[۱۱۱]». امن عیش در آنجا تحقق پیدا می‌کند که عاشق در معشوق محو شود و اتحاد عاشق و معشوق و عشق هرگونه احساس و نیازی را از میانه برداشته باشد. بنابراین تا عاشق سالک به این مقصد نرسیده باشد،

هم صفات بشری هست و هم عقل و تا اینها هستند، هم سفر هست و مشکلات آن و هم احساس رنج و اندوه و پیداست که در این حال امن عیش میسر نمی‌شود.

● بیت چهارم: به می سجاده رنگین...

در قدیمترین نسخهٔ موجود حافظ (مورخ ۸۰۷ ه) که متأسفانه بیش از ۴۱ غزل ندارد، ترتیب توالی ابیات به همین صورت است که از حافظ قزوینی نقل کرده‌ایم[۱۱۲] و این ترتیب توالی را پیوند باطنی و مکتوم میان ابیات نیز تأیید می‌کند. در بیت اول درخواست حافظ را از قلب دشواری‌های سیر به‌سوی محبوب شنیدیم که از یار تقاضای کمک می‌کرد. در مصراع دوم علت آن دعا و درخواست را بیان کرد. بیان علت دعا و درخواست، که مشکلات راه عشق بود که اول آسان می‌نمود، در واقع پذیرش و تصدیق سخن محبوب یا حق است که انسان را به سبب پذیرفتن بار امانتی که آسمانها و زمین و کوهها از کشیدن آن سرباز زدند، به صفت ظلومی و جهولی یاد کرده است؛ ورنه ساقی یا محبوب خود به همه چیز آگاه است و از مشکلات و رنجهایی که طالبِ کمالِ معنوی و عاشق صادق با آن درگیر است خبر دارد. از بیت دوم، پس از آن دعا و استمداد و آن پذیرش و تصدیق، رنجها و دشواریهای طریق عشق و اسباب و علل و انگیزه‌های قبول و ادامهٔ این راه دشوار که او را به لحظهٔ استمداد و طلب یاری از محبوب رسانده است، برای شاعر تداعی می‌شود. گویی حافظ به سؤالی مقدر که برای خود او و یا دیگران مطرح می‌شود در بیت دوم پاسخ می‌گوید. آن سؤال چنین است که چرا انسان عاجز ناتوان باید در طلب وصال یا وصول به محبوبی باشد که قادر و نامتناهی است؟ این انسان ظلوم و جهول که از روی نادانی بر خویش ستم کرد و بار امانت عشق را به گردن گرفت به چه امیدی در طریق عشق روحانی قدم بر می‌دارد و امید وصل و اتحاد در دل می‌پرورد؟ پاسخ این سؤال همانست که در بیت دوم می‌آید: به امید آن لحظه‌های تجلی و تجربهٔ وصل شهودی است که سالک آنهمه رنج و دشواری را تحمل می‌کند. سالک اگر چنین امیدی نداشته باشد و یکسره از حصول به چنین تجربهٔ لذتبخشی مأیوس باشد، آنهمه خون دل را به‌جان نمی‌پذیرد. بیت سوم تصویری از

این سیر به سوی معشوق الهی و دشواری این سفر و لحظهٔ گذرای تجربهٔ عرفانی که در بیت قبل در تصویر نافه‌گشودن باد صبا از طرهٔ معشوق تجسم یافته بود، به‌دست می‌دهد. موضوع سفر از یک‌سو و کلمات صبا، بوی، نافه، خون در دل افتادن و مشک از سوی دیگر، تصویر آهوی تنهایی را که در بیابان سرگردان است و صیاد به‌خاطر مشک نافه‌اش در پی کشتن اوست در منظر چشم خیال شاعر جان می‌بخشد، که از آن در شعر حافظ اینجا و آنجا تصویرهایی به چشم می‌آید:

- **مکش آن آهوی مشکین مرا ای صیاد　　　شرم ازآن چشم سیه دار و مبندش به کمند**
- **گناه چشم سیاه تو بود و گردن دلخواه　　　که من چو آهوی وحشی ز آدمی برمیدم**

حافظ در یک آن شباهتی میان خویش و آهوی سرگردان در بیابان می‌یابد. سرگردانی در بیابان و خون در دل بودن این پیوند شباهت را نزدیکتر می‌کند:

- **اگر ز خون دلم بوی شوق می‌آید　　　عجب مدار که همدرد نافهٔ ختنم**

یاد سفر طریقت در بیابان بی‌انتهای عشق، ناامنی سفر و عدم امنیتِ عیش در منزل جانان، و بیقراری و اضطراب این سفر خطرناک و پر از رنج و درد، او را به بیت سوم می‌رساند. از طریق ذکر لوازم و مناسبات یک سفر زمینی مانند منزل، جرس، فریاد جرس و استعداد رمزپذیری آنها در مقایسه با یک سفر روحانی حافظ موفق می‌شود، دشواریهای یک سفر روحانی، و حال مسافر این طریق را در عرصهٔ احساس و آگاهی خواننده برجسته کند. مایهٔ مرکزی بیت سوم، ناپایداری وقتِ خوش لحظه‌های تجلی و وصل موقت است که اگر چه شوق‌افزا و مشوق و محرک سالک به ادامهٔ راه و تحمل درد و دشواری است، اما آتش درون را شعله‌ورتر می‌کند و بیقراری و بیتابی سالک را شدت می‌بخشد. آیا ممکن است پس از اینهمه تحمل درد و رنج جان برای همیشه در منزل جانان مقیم شود و از امن عیش برخوردار گردد؟ در اینجاست که **پیر** و نقش پیر در حادثهٔ ذهنی شاعر حضور پیدا می‌کند. همانطورکه سفر زمینی بدون راهنما و بلد به سامان نمی‌رسد و خطر گم شدن و راه گم‌کردن وجود دارد، سفر روحانی که به مراتب مشکلتر از سفر جسمانی و طی طریق در جهان خاکی است، نیز نیاز به راهنما دارد. راهنما باید کسی باشد که خود

راه را طی کرده است و به خطرات آن از پیش آگاه است. این راهنما در تصوف، شیخ، مرشد، مراد، ولی و پیر و... خوانده می‌شود. و بنابر قول صاحب مصباح‌الهدایه همان «سالک مجذوب» یا «مجذوب سالک» است[۱۱۳] که حافظ هم باختصار، در بیت چهارم از غزل مورد بحث او را «سالک» نامیده و در همان بیت مترادف با «پیر مغان» آورده است. شواهدی دیگر نیز در دیوان حافظ می‌توان یافت که جواز کاربرد سالک را به جای پیر تأکید می‌کند:

- **سرّ خدا که عارف سالک به کس نگفت   در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید.**
- **چو پیر سالک عشقت به می حواله کند   بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش.**

در این دو بیت، سالک صفت پیر و عارف شده است و پیداست که کاربرد این صفت برای اشاره به سالک مبتدی که در راه است نیست، بلکه صفت برای سالک رسیده و منتهی یا همان پیر واصل است و در این معنی این صفت می‌تواند جانشین موصوف شود و دلالت بر همان پیر کند. بنابراین سالک علاوه بر معنی کسی که در راه سلوک قدم برمی‌دارد و هنوز به مقصد نرسیده و به مقام پیری و مرادی نائل نشده است، می‌تواند در معنی پیر و شیخ و مراد به اعتبار علاقهٔ «ما سَیَکون» مجازاً به‌کار رود و از آن همان مفهوم سالک مجذوب ــ که بعد از مجاهدهٔ نفس و نفی صفات بشری به‌کمک جذبه‌های الهی به‌کمال تربیت روحانی رسیده است[۱۱۴] ــ و یا مجذوب سالک ــ که در وصل به قلّهٔ تربیت روحانی مقدم بر کوشش خویش، برخوردار از کشش حق بوده است ــ اراده شود. به هرحال از آنجا که سالک مبتدی در جهاد اکبر با نفس و نفی صفات بشری و ترک تعلقات جسمانی و دنیوی، برای نیل به مقصد و رسیدن به جانان و مستدام شدن احوال گذرا و برخورداری از امنیت عیش، ناگزیر از دستگیری پیری رسیده است، کتابهای صوفیه مشحون از سفارش به تجلیل و تکریم شیخ و تسلیم محض در برابر ارادهٔ اوست. مرغان داستان منطق‌الطیر شیخ عطار نیز وقتی عزم سفر به سوی سیمرغ می‌کنند، ابتدا به فکر یافتن رهبری رهشناس می‌افتند که راه دشوار سفر روحانی خود را در متابعت از حکم و فرمان او طی کنند:

عزم ره کردند عزمی بس درست   ره سپردن را باستادند چست

جمله گفتند این زمان ما را به‌نقد　　پیشوایی باید اندر حل و عقد
تا کند در راه ما را رهبری　　زانکه نتوان ساختن از خود سری
در چنین ره حاکمی باید شگرف　　بوک بتوان رست از این دریای ژرف
حاکم خود را به جان فرمان کنیم　　نیک و بد هرچ او بگوید آن کنیم[۱۱۵]

همانطورکه مولوی نیز در مثنوی مکرر تأکید می‌کند، تنها شیخ است که می‌تواند اژدهای نفس سالک را ــ که در واقع منشأ همهٔ دشواریها و گرفتاریهای اوست ــ رام و سرکوب کند و کیمیای حقیقت روحانی سالک را از خاک هستی بشری وی آشکار سازد:

نفس اژدرهاست با صد زور و فن　　روی شیخ او را زمرّد دیده کن[۱۱۶]

بنابراین اگر چه گهگاه بزرگانی چون فارابی و ابن‌سینا و سهروردی، امکان ارتباط بیواسطه با عقل فعال را در مقام عقل بالمستفاد مطرح کرده‌اند، که انسان را در سیر آسمانی و دستیابی به معارف قدسی، بی‌نیاز از معلم و راهنمای زمینی و انسانی می‌کند[۱۱۷] و نیز بعضی از عرفا گهگاهی هم اشاره کرده‌اند که «لا شیخ ابلغ من العشق[۱۱۸]» اما در عین حال تأکید به لزوم پیر و مراد و رهبر در راه پرخطر طریقت همه جا در آثار صوفیه به چشم می‌خورد و باز به‌قول مولوی که مثنوی وی خلاصهٔ تمامی یافته‌ها و دریافته‌های تصوف و عرفان پیش از اوست، باید برای گذشتن از راه پر خوف و خطر طریقت دست به دامان پیر شد:

پیر را بگزین که بی‌پیر این سفر　　هست بس پر آفت و خوف و خطر
آن رهی که بارها تو رفته‌ای　　بی قلاووز اندر آن آشفته‌ای
پس رهی را که ندیدستی تو هیچ　　هین مرو تنها ز رهبر سر مپیچ
گر نباشد سایهٔ او بر تو گول　　پس ترا سرگشته دارد بانگ غول
غولت از ره افگند اندر گزند　　از تو داهی‌تر درین ره بس بدند...[۱۱۹]

در دیوان حافظ نیز تا آنجا که مفاهیم و اصطلاحات عرفانی امکان دریافت می‌دهد، لزوم نیاز به پیر و اطاعت محض از او سفارش شده است. اما در عین حال ابیاتی هم وجود دارد که حافظ اعتراف می‌کند که چون بدون پیر و با تکیه به کوشش

خویش قدم در طریقت گذاشته است، این راه را به پایان نبرده است و کارش به ناکامی کشیده است. با اینهمه ابیاتی هم می‌توان یافت که هم حکایت از نیل به مقصد دارد و هم اینکه وصول به مقصد نتیجهٔ دستگیری پیر بوده است. اما در کنار این مطالب به ظاهر متناقض و ناهمآهنگ یک آهنگمایهٔ مکرر نیز در شعر حافظ همواره به گوش می‌رسد و آن تأکید بر شخصیت متعالی و وارسته و فرزانهٔ «پیر مغان» است که حافظ علی‌رغم انتقادها و طنز و طعنه‌هایش به صوفیه و پیران مدعی، همواره از او با تحسین و احترام یاد می‌کند و دلبستگی و ارادت خود را به وی هرگز پنهان نمی‌کند. چنانکه در همین بیت چهارم از غزل اول نیز او را پیری واصل و شایسته معرفی می‌کند که از راه و رسم منزلهای جانان خبر دارد و سفارش می‌کند که در طریق عشق اگر او حتی دستوری خلاف احکام شریعت هم بدهد بر سالک است که به حکم او عمل کند:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید　　　که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها

در اینجا به دلایلی که اشاره کردیم، منظور از «سالک» همان «پیر مغان» مصراع اول است و لزومی ندارد که سالک را به معنی سالک مبتدی بگیریم و بعد هم شعر را چنین معنی کنیم که تو اگر سالک طریقتی باید از راه و رسم طریقت آنقدر مطلع باشی که بدانی اطاعت از اوامر پیر واجب است[۱۲۰]. اینکه حافظ در بیتی هم چنان سخن گفته است که در آن فرق میان سالک مبتدی و پیر منتهی کاملاً آشکار است، نمی‌تواند دلیل توجیه «سالک» در معنی مبتدی در بیت منظور نظر ما باشد. اینجا اقتضای کلام چنین بوده است و آنجا چنان:

تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز　　　این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند.

همانطور که قبلاً هم گفتیم در ابیاتی دیگر، حافظ «سالک» را به‌عنوان صفت برای عارف و پیر نیز آورده است و این صفت می‌تواند جانشین موصوف شود.

«**سجاده به می رنگین کردن**»، که در معنی حقیقی اجزای آن، به معنی رنگین کردن سجاده به سرخی شراب در نتیجهٔ شرابخواری است، می‌تواند معنی کنایی نیز داشته باشد و به‌طورکلی ارتکاب عمل خلاف احکام شریعت (از جمله

شراب‌نوشی) را از آن اراده کرد. و این خود تأکید بر لزوم پیروی از فرمان پیر و تسلیم کامل در برابر فرامین اوست. مضمون کلی بیت نیز تکیه بر لزوم اطاعت بی چون و چرا از پیر دارد و نه نوع و مصداق فرمان‌های پیر. پیر می‌داند که چه موانعی در راه رسیدن سالک به مقصد وجود دارد و می‌داند که چگونه دلبستگیهای خوش و ناخوش سبب رعونت نفس و مانع ترک انانیت می‌شود و نیز آگاه است که تا نفس و دلبستگی‌های ناشی از آن از میان برداشته نشود، قید و بند از پر و بال مرغِ اسیرِ «منِ» حقیقی یا اصل آسمانی انسان گشوده نمی‌شود، از اینروی هر تربیتی را که لازمهٔ شکستن غرور نفس و از میان برداشتن آن شود، در تهذیب و تزکیهٔ سالک روا می‌دارد. عین‌القضات می‌نویسد: «شبی در ابتدای حالت ابویزید گفت: الهی راه به تو چگونه است؟ جواب آمد: اِرْفَع نفسَکَ مِنَ الطّریقِ فَقَدْ وَصَلْتَ»[۱۲۱]. بنابراین شرط رسیدن فنا شدن از خویش است و فنای از خویش چنانکه گفتیم نفی جملهٔ صفات بشریت و آثار انانیت است و این آثار تنها دلبستگی به امور مادی و تعلقات رنگارنگ دنیوی نیست. دلبستگی به علم و دلبستگی به دیانت نیز وقتی مایهٔ خودبینی و خودپرستی شود، حجاب راه است. تصوف نه با علم مخالف است و نه با دیانت و مواظبت بر احکام شرع. تصوف با غروری که ممکن است در نتیجهٔ اشتغال و دلبستگی به آن‌ها حاصل شود مخالف است. خداپرستی از نظرگاه تصوف و عرفان با فارغ‌شدن از خودپرستی میسر می‌شود. آزادی در بندگی میسر است و تا از بندگیِ هر چه جز خدا آزاد نشوی به مقام بندگی و آزادی نمی‌رسی. پیر اگر سالک را به کاری خلاف شریعت امر کند، این برای شکستن حرمت شریعت نیست، برای شکستن رعونت نفس و رستن از قید بندگی‌های دیگر است. تصویر «به می سجاده رنگین کردن» چه بسا خمیرمایهٔ تشکل خود را از حضور واقعه‌ای در ذهن حافظ گرفته باشد که افلاکی دربارهٔ شمس تبریزی و اوحدالدین و مولوی روایت کرده است. شمس تبریزی در ضمن سفرهای خود به بغداد می‌رسد و با اوحدالدین کرمانی دیدار می‌کند. پس از سخنانی که میان آنها می‌رود، شیخ اوحدالدین می‌گوید: «بعدالیوم می‌خواهم که در بندگیت باشم. گفت: به صحبت من طاقت نداری. شیخ به‌جد گرفت که البته مرا به خدمت و صحبت خود قبول کن و فرمود به

شرطی که علی ملأالناس در میان بازار بغداد با من نبید نوش کنی. گفت: هیچ نتوانم. گفت: از برای من نبید خاص توانی آوردن؟ گفت: نی، نتوانم. حضرت مولانا شمس‌الدین بانگی بر وی زد که از پیش مردان دور شو. قال: **أَلَمْ اَقُل لَکَ اِنَّکَ لَنْ تَستطیعَ مَعِیَ صبراً***، تو آن نه‌ای که توانی، از بهر آنکه ناتوانی؛ خوش باش که ترا آن قوت نیست و قدرتِ خاصان حق نداری؛ پس صحبت من کار تو نیست، و حریف صحبت من نه‌ای، باید که جمیع مریدان و همهٔ ناموس دنیا را به پیاله‌ای بفروشی و این کار مردان میدان است...»[۱۲۲].

در حالیکه وقتی شمس‌الدین تبریزی درخواستی مشابه این درخواست از مولوی می‌کند، چنانکه افلاکی از قول سلطان ولد پسر مولوی روایت می‌کند، مولوی بدون چون و چرا بدان عمل می‌کند: «حضرت پدرم بنفسه بیرون آمده دیدم که سبویی از محلّهٔ جهودان پر کرده و بیاورد و در نظر او بنهاد؛ دیدم که مولانا شمس‌الدین فریادی برآورد و جامه‌ها را بر خود چاک زده سر در قدم پدر نهاد و از آن قوّت مطاوعتِ امرِ پیر حیرت نمود... فرمود که من غایت حلم مولانا را امتحان می‌کردم»[۱۲۳].

در دیوان حافظ وقتی که سخن از پیر در مفهوم صوفیانه به کار می‌رود، همیشه با صفت یا مضافٌ‌الیهی همراه است که دربارهٔ آن توضیحی می‌دهد. از هشتاد و هشت بار کاربرد کلمهٔ پیر در غزلهای حافظ، شصت و سه بار آن، کلمهٔ پیر در ارتباط با حوزهٔ معنایی این کلمه در تصوف و عرفان است. از این شصت و سه‌بار، تنها چهار بار کلمهٔ پیر به‌صورت مستقل به کار رفته است که از این چهار بار نیز دو بار آن اگر چه مقید به صفت یا اضافه‌ای نیست اما از خود بیت می‌توان توضیحی را که دربارهٔ آن آمده است دریافت. یعنی در این دو مورد هم باز استقلال ندارد و با توضیحی وابسته است:

- **تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز ‌ ‌ ‌ این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند.**
- **در سرای مغان رُفته بود و آب زده ‌ ‌ ‌ نشسته پیر و صلائی به‌شیخ‌و شاب زده.**

* سورهٔ کهف، آیهٔ ۷۵: [خضر به موسی گفت] نگفتم که تو را با من شکیبایی نتواند بود؟

چنانکه دیده می‌شود، در مصراع دوم بیت اول کلمهٔ «پیر» همان پیر مغان مصراع اول است و در بیت دوم نیز کلمهٔ «پیر» وابسته به «سرای مغان» در مصراع اول است و بنابراین در اینجا نیز منظور از پیر همان «پیر مغان»، یعنی غیرمستقیم همراه با توضیح است. بنابراین کلمهٔ «پیر» فقط در دو بیت زیر مستقل از توضیح اضافی به‌کار رفته است:

- **سر ز حسرت به در میکده‌ها بر گردم چون‌شناسای‌تو در صومعه یک‌پیر نبود**
- **ز رهم میفکن ای پیر به دانه‌های تسبیح که چو مرغ زیرک افتد نفتد به هیچ دامی** *

چنانکه دیده می‌شود در هر دو بیت بالا «پیر»، بار معنایی منفی دارد. در بیت اول پیر از برجسته‌ترین صفت خود که عارف حق بودن است، تهی است و در بیت دوم نیز فریبکار و متظاهر است و در واقع مترادف است با کلمهٔ صوفی در بیت زیر:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه‌باز کرد

آنچه می‌توان تا اینجا نتیجه گرفت این است که حافظ همانطور که به صوفیان مدعی عصر خود بدبین است و در موارد متعدد با کنایه‌های نیشدار و طنزآمیز از آنان یاد می‌کند، با پیران عصر خود که راهنمایان این صوفیانند نیز میانهٔ خوشی ندارد و آنان را نیز تهی از معنی و حقیقت و مدعی پیری و کمال می‌داند. طبیعی است که به سبب قدرتی که پیران عصر یا بسبب وابستگی به قدرتهای حاکم، و یا به سبب کثرت پیروان متعصب دارند، حافظ نمی‌تواند به صراحت از آنان انتقاد کند و یا آنان را به باد استهزاء و تمسخر بگیرد به همین سبب است که کلمهٔ پیر تنها دوبار به‌طورمستقل با بار منفی، آنهم به گونه‌ای احتیاط‌آمیز به‌کار رفته است و یکبار هم که این انتقاد با همراه کردن صفت «جاهل» تند و صریح شده است، زبان و بیان شعر به گونه‌ایست که هراس و اضطراب کاملاً در سراسر غزل موج می‌زند. به سخنان کسی می‌ماند که قدرتمندان عصر در تعقیب وی‌اند و او در گوشه‌ای مخفیانه می‌خواهد خیلی تند و سریع و با لحنی خودمانی دوستی را که او هم از این ملاقات در هراس است، از حال و روز خویش باخبر کند و بسرعت به مخفیگاه خود بگریزد:

---

* از دیوان مصحح خانلری، نقل کردیم. در حافظ قزوینی به جای «پیر»، «شیخ» آمده است.

عیشم مدام است از لعل دلخواه — کارم بکام است الحمدلله
ای بخت سرکش تنگش ببرکش — گه جام زرکش گه لعل دلخواه
ما را به رندی افسانه کردند — پیران جاهل شیخان گمراه
از دست زاهد کردیم توبه — وز فعل عابد استغفرالله
جانا چه گویم شرح فراقت — چشمی و صد نم جانی و صد آه...

نکتهٔ دیگری که در بیت منظور نظر در بالا آشکار است، این است که حافظ در جهان شعرش به رندی گراییدن و به رندی افسانه شدن خود را که در آن مفهوم نوعی استقلال رأی و عمل و آزاداندیشی و آزادمنشی و بینش اصالت وجودی در مفهوم اگزیستانسیالیستی آن نهفته است، ناشی از همین پیران جاهل و شیخان گمراه می‌داند. این نکته بازگویندهٔ این حقیقت است که حافظ پیش از آنکه رخت به عالم رندی بیفکند و در چهرهٔ یک ملامتی از صوفی و پیر و نظام خانقاهی عصر خویش انتقاد کند، چه‌بسا خود در جستجوی عشق و مستی و معنی و معرفت در خانقاه گام نهاده است و در حوزهٔ نظر و عمل آن را تجربه کرده است. در ضمن همین تجربه‌هاست که دریافته است آنچه خانقاهیان می‌گویند ادعایی بیش نیست و آنان نیز مثل شیخ و واعظ و فقیه عصر، برخلاف گفتار و کردار ظاهر فریب خود در پی کسب تنعمات دنیوی و لذت و عزت دنیاوی‌اند:

- **به زیر دلق ملمع کمندها دارند — درازدستی این کوته‌آستینان بین** *

حافظ به دنبال همین ناامیدی و آگاهی از حقیقت حال ریاکاران خانقاهی است که خانقاه را در جهان شعر خود ترک می‌کند. او که در چهرهٔ بیشتر شریعتمداران و طریقتمداران عصر، نقش ریا و تزویر می‌خواند و از نفرت بدانان سرشار است، به جایی می‌رود که شهرت بدنامی آن گرد و غبار ریا و تزویر را از ساحتش دور نگه می‌دارد. آنجا دیر مغان، میخانه و خرابات است. پیرش هم پیر خرابات، پیر میخانه،

* نظامی نیز در مخزن الاسرار، صوفی را با آستین کوتاه و دست دراز توصیف می‌کند:

دست بدار ای چو فلک زرق ساز — ز آستی کوته و دست دراز

(مخزن‌الاسرار، ص ۲۰۶)

و پیر مغان است. بدین ترتیب او مثل بدنامانی که به آنجا می‌روند، طریق سلامت را رها می‌کند و راه ملامت را برمی‌گزینند، تا هم دلتنگی خود را از صومعه و خرقهٔ سالوس از یاد ببرد و هم خانقاهیان ریاکار را با عمل خویش رسوا کند:

- **دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس — کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا.**
- **ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ — مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد.**
- **مرغ زیرک به در خانقه اکنون نپرد — که نهاده‌ست به‌هر مجلس‌وعظی دامی.**
- **بیا به میکده و چهره ارغوانی کن — مرو به صومعه کانجا سیاهکارانند.**
- **ساقی بیار آبی از چشمهٔ خرابات — تا خرقه‌ها بشوییم از عُجب خانقاهی.**
- **بر در میخانه رفتن کار یکرنگان بود — خودفروشان را به کوی میفروشان راه نیست.**

در میخانه هر چه هست ریا نیست. حافظ جای خود را یافته است وگویی دیگر هرگز سر بازگشتن به صومعه و خانقاه را ندارد:

- **عیب حافظ گو مکن واعظ که رفت از خانقاه — پای آزادی چه بندی گر به جایی رفت رفت.**
- **آن شد ای خواجه که در صومعه بازم بینی — کار ما با رخ ساقی و لب جام افتاد.**
- **چرا ز کوی خرابات روی برتابم — کزین بهم به جهان هیچ رسم و راهی نیست.**

حالا گوشهٔ میخانه خانقاه اوست. و مرید میخانه حریف باده‌نوشی او. ورد صبحگاهیش دعای پیر مغان است و جامهای شراب را به شادی این پیر بی‌خانقاه نوش می‌کند. و طاق خانقاه و رباط را به نیم جو نمی‌خرد چه رسد که پای خم را با آن عوض کند:

- **منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است — دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است.**
- **رطل گرانم ده ای مرید خرابات — شادی شیخی که خانقاه ندارد.**
- **به نیم جو نخرم طاق خانقاه و رباط — مراکه مصطبه‌ایوان و پای خم طنبیست.**

و آنچه را در خانقاه نیافته بود در خرابات مغان می‌یابد:

- **در خانقه نگنجد اسرار عشقبازی — جام می مغانه هم با مغان توان زد.**
- **سر ز حسرت به در میکده‌ها برگردم — چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود.**
- **ز کنج صومعه حافظ مجوی گوهر عشق — قدم برون نه اگر میل جست‌وجو داری.**

- **در خرابات مغان نور خدا می‌بینم — این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم.**
- **مگر گشایش حافظ در این خرابی بود — که بخشش ازلش در می مغان انداخت.**
- **از آستان پیر مغان سر چرا کشیم — دولت در آن سرا و گشایش در آن در است.**

باری سخن بر سر این بود که حافظ تقریباً در همهٔ موارد کلمهٔ پیر را با توضیحی مقید کرده است. این تقیید در واقع نتیجهٔ همین نقل مکان از خانقاه به میخانه است. در تمام مواردی که حافظ کلمهٔ «پیر» را با توضیحی مقید کرده، بار معنایی مثبتی از آن اراده کرده است. توضیحاتی که دربارهٔ پیر می‌آید و از نظرگاه حافظ بار معنایی مثبتی به آن می‌دهد، جز در سه چهار مورد که اگر به پیر در حوزهٔ مصطلحات صوفیانه هم اشاره‌ای داشته باشد در حدّ ایهام است، در همهٔ موارد ـ تنها با دو استثناء که به آن اشاره خواهیم کرد ـ به نوعی با شراب یا لوازمات و ملایمات آن پیوند دارد. آن دو استثناء یکی ترکیب اضافی «پیر طریقت» است و دیگری «پیر سالک عشق»:

- **نصیحتی کنمت یاد گیر و در عمل آر — که این حدیث ز پیر طریقتم یاد است.**
- **چو پیر سالک عشقت به می حواله کند — بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش.**

«پیر طریقت» در بیت اول تأکید صریحی به بار معنایی مثبت پیر ندارد. تنها سخنی از او نقل می‌شود که مضمونش بی‌اعتباری جهان است:

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد — که این عجوز عروس هزارداماد است.

وانگهی اگر به کلمهٔ «یاد» توجه کنیم و متوجه باشیم که حدیث منقول از پیر طریقت، همان حدیث روایت شده از حضرت عیسی است که غزالی نیز آن را در کیمیای سعادت نقل کرده است، دیگر «پیر طریقت» از مفهومی کلی با مصادیق متعدد بیرون می‌آید و تنها مفهومی خاص برای یکنفر می‌شود که نه در اینصورت به حافظ می‌توان ایراد گرفت که چرا از پیر که به‌عنوان مفهومی عام، بر پیران مدعی و ریاکار عصر او هم قابل اطلاق است، تعریف کرده است؛ و نه پیران عصر حافظ می‌توانند به آسانی خود را در شمار مصادیق آن بشمارند. اما استثنای دوم در واقع استثناء نیست زیرا وقتی «پیر سالک عشق» حواله به «می» می‌کند، باز در شمار

همان نمونه‌های اول قرار می‌گیرد. **بنابراین پیر مقبول و محبوب** حافظ همواره با **«می»** و مناسبات و ملایمات آن ارتباط دارد و نخستین و آشکارترین فایدهٔ چنین ارتباطی آن است که هم پیران مدعی و ریاکار عصر نمی‌توانند کلمهٔ «پیر» را در شعر حافظ به خود ببندند و در سایهٔ سوءاستفاده از آن به مریدان خود بیفزایند، و هم حافظ می‌تواند ضمن گذاشتن حسرت سوءاستفاده بر دلهای ریاکاران متظاهر و آزردن آنان با نیش طنز، سخن خود را در هواداری از پیران حقیقی بر زبان آورد و درِ گریز را نیز برای فرار از خطرات احتمالی باز بگذارد. توضیحاتی که کلمهٔ پیر را مقید به «می» و ملایمات آن می‌کند عبارتند از: خرابات؛ میفروش؛ میخانه؛ میکده؛ دردی‌کش؛ پیمانه‌کش؛ باده‌فروش؛ گلرنگ*، که در مجموع هیجده بار در دیوان حافظ به‌کار رفته است. در بقیهٔ موارد با کاربرد کاملاً غالب، کلمهٔ «مغان» با پیر همراه است.

مغان، که جمع مغ است در زبان اوستایی و پهلوی آمده است و ریشه و معنی‌های متفاوتی برای آن قائل شده‌اند. اما بعد از اسلام مغ به معنی زردشتی به‌کار رفته و مترادف با گبر و مجوس است که علاوه بر معنی کسی که دیانت زردشتی دارد، معنی غیرمسلمان و کافر و بت‌پرست نیز از آن اراده شده است. در قرآن یک بار کلمهٔ «مجوس» آمده است: **اِنَّ الَّذینَ آمَنوا وَالَّذینَ هادوا وَالصّابئینَ وَالنَّصاریٰ وَالْمَجوسَ وَالَّذینَ اَشْرَکوُا اِنَّ اللّٰهَ یَفْصِلُ بَینَهُم یَوْمَ القیامةِ اِنَّ اللّٰهَ عَلیٰ کُلِّ شیءٍ شَهیدٌ****. صاحب کشف‌الاسرار، کلمهٔ «مجوس» را در این آیه به «گبر» ترجمه کرده است. و در ترجمهٔ نوبت دوم نیز در توضیح مجوس آورده است: «وَالْمَجوسُ هُمْ عَبَدَةُ النّیران[۱۲۴]» و این توضیح همان معنایی است که در فرهنگ‌های فارسی هم برای مغ و هم برای «گبر» آمده است: آتش‌پرست. درکاربرد عین‌القضات از دو کلمهٔ «مغ» و «گبر» نیز کاملاً مترادف بودنِ معنی آن‌ها به‌عنوان زردشتی، و

---

* پیر خرابات: غزل‌های شمارهٔ ۷۱، ۳۳۱، ۴۰۵، ۱۹۹ (حافظ خانلری دارد قزوینی ندارد). پیر می فروش: ۱۰۰، ۱۴۹، ۲۸۵، ۲۸۶ (خانلری: پیر می فروش؛ قزوینی: سرّ می فروش)، ۳۴۴ پیر میخانه: ۱۸۵، ۳۶۱، ۳۹۱ پیر میکده: ۲۴۴، ۳۹۳. پیر دردی‌کش: ۱۲۳. پیر پیمانه‌کش: ۳۸۷ پیر باده‌فروش: ۲۳۹ پیر گلرنگ: ۲۰۳.

** سورهٔ حج، آیهٔ ۱۷: ایشان که بگرویدند و ایشان که جهود شدند و صابیان و ترسایان و گبران و ایشان که بت را انباز گرفتند، الله برگزارد کار و حکم کند میان ایشان روز رستاخیز الله تعالی بر هر چیزی گواه است به آن دانا و از آن آگاه.

به‌زعم مسلمانان «آتش‌پرست»، آشکار است: «شیخ ابوسعید ابوالخیر روزی پیش **گبری** آمد از **مغان** و گفت در دین شما امروز چیزی هست که در دین ما امروز هیچ چیز نیست؟».[۱۲۵]

به هرحال «گبر» یا «مغ» یا «مجوس» در کاربرد مسلمانان به معنی «زردشتی، آتش‌پرست»، و به زعم آنان کافر بوده است. عین‌القضات که مسألهٔ کفر و ایمان را بخصوص با بینشی خاص که نسبت به ابلیس دارد، از نظرگاهی دیگر می‌نگرد، در آثارش هم ترکیب «کافر مجوسی» و هم «کفر مغ[۱۲۶]» را نوعی کفر اغراق‌آمیز و کامل تلقی می‌کند، اگر چه از نظرگاه او کفر به نسبت با اسلام مجازی عین اسلام است: «دریغا هرگز درکفر مغ شده‌ای تا در این مقام کفرِ باکمال یافته باشی تا همگی تو این بیت‌ها بگویند:

ای کفر مغان از تو جمالی دارند — وز حسن تو بی‌نشان کمالی دارند
کافر نشوند که کفر راهی دور است — از کفر دریغا که خیالی دارند[۱۲۷]

به این ترتیب پیداست که کلمهٔ «مغ» برای اهل شریعت با کافر معنی یکسانی دارد. اما در تصوف ایرانی ـ اسلامی، کفر هم معنی رمزیی پیدا می‌کند که در حوزهٔ نظرگاه آنان بار معنایی منفی خود را از دست می‌دهد و آخرین درجهٔ کفر با آخرین درجهٔ ایمان که فقر و فنای صوفیانه است برابر می‌گردد[۱۲۸]. از این چشم‌انداز است که عطار نیز می‌تواند در غزلی چنین بگوید:

منم آن گبر دیرینه که بتخانه بنا کردم — شدم بر بام بتخانه درین عالم ندا کردم
صلای کفر در دادم شما را ای مسلمانان — که من آن کهنه بتها را دگرباره جلا کردم
به‌بکری زادم از مادر از آن عیسیم می‌خوانند — که من این شیر مادر را دگرباره غذا کردم
اگر عطار مسکین را در این گبری بسوزانند — گوا باشید ای مردان که من خودرا فنا کردم[۱۲۹]

مغ، علاوه برکفر و آتش‌پرستی که ارتباط مستقیم و صریح با معنی آن دارد، و در ادبیات فارسی نمونه‌های متعدد از ارتباط زردشتیان و آتش وجود دارد و حتی بعضی از نویسندگان مسلمان آن را قبله و معبود زردشتیان شمرده‌اند[۱۳۰]، با «می» و «شراب» نیز مربوط است.

بلعمی در تاریخ خود «می خوردن» را از آداب و شرایع زردشت دانسته است، و مؤلف بیان‌الادیان می‌نویسد: «مغان شادی کردن و می خوردن بطاعت دارند». [۱۳۱] پاول هرن (P.Horn) خاورشناس مشهور ضمن اشاره به شراب‌نوشی زردشتیان می‌نویسد که «ایرانیان مسلمان کلمات «مغ» و «مغکده» و «مغبچه» را میخواره و میخانه و ساقی معنی کرده بودند. البته مقصود این نیست که موبدان زردشتی در میخواری استاد بوده‌اند، بلکه کلمهٔ «مغ» نام عمومی برای زردشتیان شده بود... [۱۳۲]» در ادبیات فارسی قبل از زمان حافظ نمونه‌هایی از ارتباط مغان با می می‌بینیم چنانکه در دیوان منوچهری و خاقانی و عطار. احمد غزالی در سوانح، ترکیب «پیر مغان» را در معنی کنایی شراب به کار برده است:

بیار پیر مغان را بده به پور مغان   که روستم را هم رخش روستم کشدا [۱۳۳]

«پیر زردشتی» را نیز سنایی در همان معنی پیر مغان به کار برده است:

الا ای پیر زردشتی به من بر بند زناری   که من تسبیح و سجاده ز دست و دوش بنهادم [۱۳۴]

نظامی نیز نه تنها به رابطهٔ می با مغان اشاره می‌کند، بلکه ترکیب «پیر مغان» را قبل از حافظ به کار برده است:

می که پیر مغان ز دست نهاد   جز به پور مغان نشاید داد [۱۳۵]

عطار نیز خود به دیر مغان می‌رود و شراب می‌نوشد:

عطار در دیر مغان خون می‌کشید اندر نهان   فریاد برخاست از جهان کای رند دردآشام ما [۱۳۶]

و در بیت‌های زیر از عطار که شرح حال شاعرانه‌ای از شیخ صنعان و نیز حلاج می‌نماید، رابطهٔ پیر و رند را با می و مغ و کفر، یعنی دقیقاً همان رابطه‌ای که در میان آنها در جهان شعر حافظ نیز مشهود است، می‌بینیم:

بار دگر پیر ما رخت به خمّار برد   خرقه ز آتش بسوخت دست به زنّار برد
دین بتزویر خویش کرد سیه‌رو چنانک   بر سر میدان کفر گوی ز کفّار برد
نعرهٔ رندان شنید راه قلندر گرفت   کیش مغان تازه کرد قیمت ابرار برد [۱۳۷]

ارتباط مغان با آتش و شراب در شعر حافظ نیز کاملاً آشکار است. و این نشان

می‌دهد که حافظ وقتی این کلمه را در ترکیبها و مناسبتهای مختلف به‌کار می‌برد با بار فرهنگی آن آشنایی کامل دارد:

- **از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند   که آتشی که‌نمیرد همیشه‌در دل‌ماست.**
- **دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس   کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا.**
- **مگر گشایش حافظ در این خرابی بود   که بخشش ازلش در می مغان انداخت.**

بنابراین **پیر مغان** که به اعتبار ارتباط با **می**، با ترکیباتی مثل پیر خرابات، پیر میکده و پیر میفروش و نظایر آن اشتراک معنایی و عاطفی پیدا می‌کند، بار معنایی منفی آن به سبب اشاره به آتش‌پرستی و کفر از مترادفاتش شدیدتر است و لابد به همین سبب است که بسآمد کاربردش نیز در دیوان حافظ بیشتر است. حافظ خود را بی‌هیچ پرده‌پوشی و پروایی مرید و سرسپردهٔ این پیر می‌داند که درست نقطهٔ مقابل شیخ است خواه شیخ زاهدِ مسجدنشین خواه شیخ صوفی خانقاه‌نشین:

- **مرید پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ   چرا که وعده تو کردی و او بجا آورد.**
- **گر پیر مغان مرشد من شد چه تفاوت   در هیچ سری نیست که سرّی ز خدا نیست.**
- **چل سال بیش رفت که من لاف می‌زنم   کز چاکران پیر مغان کمترین منم.**

و بالاخره حافظ حتی اعتراف می‌کند که این مریدی و بندگی پیر مغان، تقدیری است که از ازل برای او مقدر کرده‌اند:

تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود   سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود
حلقهٔ پیر مغان از ازلم در گوش است   بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود

خوب تا اینجا با توجه به آنچه دربارهٔ مغ گفتیم برحسب معنی ظاهر کلمه، **پیر مغان** می‌بایست به مریدان و پیروان خود درس می‌پرستی، و آتش‌پرستی و کفر بدهد، و البته کسی که ادعا و اصرار کند که بنده و مرید چنین پیری است آنهم در عصر حافظ، در واقع مثل آن است که به‌دست خود گور خویش را می‌کند. وقتی می‌شود حلاّج و عین‌القضات و شیخ اشراق را به جرم سخنانی که از آن بوی کفر و شریعت‌ستیزی به مشام متعصبان می‌خورد، محاکمه و بردار کرد، چرا نتوان حافظ را که با طنز و کنایه‌های نیشدار، شیخ و قاضی و مفتی و محتسب را آزرده می‌کند و

در عین حال دم از مریدی و چاکری پیر مغان هم می‌زند، بهمان عقوبت دچار کرد؟ متأسفانه از زیر و بم زندگی حافظ تقریباً هیچ اطلاعی نداریم تا مثلاً بدانیم چندبار به‌خاطر این اعترافها و ادعاها به مجلس محاکمه کشانده شده، یاگهگاه اینجا و آنجا از بیم جان متواری شده است و یا در سایهٔ مدحی از قدرتمندان حاکم یا شفاعت دوستان بانفوذ از مهلکه بیرون جسته است. اما می‌توان حدس زد که چه بسا از راه تأویل سخنان خود ـ که هم سخنان متشابه تأویل‌پذیر گفتن، و هم تأویل آنها را نیز از آشنایی با قرآن و معارف قرآنی آموخته بوده است ـ هر بار رأی ظاهربینان را زده است و از طریق کشف اسرارِ باطن و حقیقت سخنش که نه با شریعت سر مخالفت دارد و نه با طریقت، آنان را از پرداختن به ظاهر شعر خویش منصرف کرده است.

اگر هر شاعری بنا بر شخصیتی که دارد، نسبت به یک یا چند امر حساسیت بیشتری داشته باشد، عامل غالب و برانگیزندهٔ حساسیت عاطفی حافظ **ریا** و **تظاهر** است و نفرت از ریا هستهٔ مرکزی عواطف او را تشکیل می‌دهد. به همین سبب انگیزهٔ اصلی مخالفت وی با شیخ و صوفی و زاهد عصر خویش نیز جز سالوس و ریاکاری آنان، چیز دیگری نیست. ریاکه در ترک اخلاص درکردار وگفتار به ملاحظهٔ تمایلات نفسانی، خلاصه می‌شود، صفت مشترکِ همهٔ کسانی است که حافظ با آنان سر ستیز و ناسازگاری دارد. شواهد این ریاستیزی در دیوان حافظ بسیار است و این نیست مگر به سبب حساسیت عاطفی او نسبت به این صفت ذمیمهٔ اخلاقی. بازتاب اخلاق اجتماعی در جهان شعر حافظ می‌نماید که ریا صفت حاکم بر روحیهٔ اخلاقی عصر اوست. تا آنجا که مصادیق چنین روحیه‌ای مردم عادی و دنیادارانند، به حکم جنبهٔ نفسانی و منفی وجود انسان این روحیه طبیعی می‌نماید. اما مصیبت آنجاست که جان و روح خداجویان به ظاهر دنیاگریز که مراد و مقتدای مردم‌اند نیز مسخّر ریاست. شریعتمداران و زهد فروشان عصر، به‌ظاهر مسلمان و فرشته‌خو می‌نمایند اما در خلوت و دور از نظر مردم هر فسقی راکه نهی می‌کنند، خود مرتکب می‌شوند. قرآن برای آنان دام تزویر است. اگر چه باده را حرام می‌شمارند اما ریا را حلال می‌دارند و مال وقف را حلالتر از بادهٔ پنهانی، زیرکانه درمی‌کشند. خرقه و خانقاه نیز دانه و دام صوفیان است برای فریب مردم ساده‌دل،

و وسیله‌ای برای برخورداری بیشتر از تنعمات دنیوی و ارتکاب فسق و فجور پنهانی؛ و نیک که بنگری شیخ و واعظ و مفتی و محتسب و قاضی، جمله مزور و ریاکارند و جمعی فرشته‌نمایان دیوسیرت. گویی این همه قلب و دغلکاری ناشی از آن است که خود رستاخیزی را که مردم را از آن می‌ترسانند، باور ندارند:

گوئیا باور نمی‌دارند روز داوری   کاین‌همه قلب و دغل در کار داور می‌کنند

کردار و رفتار مشترک این خیل ریاکار، ظاهر فریبی و تظاهر است که بازتاب محسوس صفت ریاست. اگر اخلاص **اهل ملامت** چنانکه ابوحفص نیشابوری از بنیانگذار مکتب ملامتی می‌گوید، در این است که: بدیهای خویش را به مردم بنمایند و محاسن خود را از خلق نهان دارند[۱۳۸]، ریاکاری اینان در آن است که بدیهای خویش را پنهان می‌کنند و خود را به خلق نیک می‌نمایند. اعمال خداپسندنمایانهٔ ریاکاران، ناشی از عزت‌جویی دنیوی آنان و موافقت با نفس است و اعمالِ گهگاه شریعت ناپسندانهٔ اهل ملامت، ناشی از مخالفت با نفس و خلوص در معامله با حق است. دلیلی مستند نیست که حافظ را از اهل ملامت بشماریم، اما حساسیت عاطفی وی نسبت به ریا و نفرت شدید او از همهٔ مظاهر و جلوه‌های ریا، بی‌تردید سبب حضور نظرگاههای ملامتیان در حادثهٔ ذهنی او به هنگام استغراق در احوال شاعرانه و تجلی آن نظرگاهها در مطاوی سخنان او می‌گردد. حافظ در شعرش ملامتی می‌نماید اما بدون تردید در زندگی عملیش نمی‌توانسته است ملامتی باشد. منظورم آن است که او در شعرش خوبیها و محاسن خود را پنهان می‌کند و بدیها را آشکار می‌کند، اما در زندگی عملی به احتمال زیاد خود نیز چنانکه به دیگران سفارش می‌کند، پرده نگه‌داری و خاموشی را می‌بایست پیشه کرده باشد و شاید به همین سبب دیوان او سال‌ها پس از مرگ او جمع‌آوری شده و منشأ این همه اختلاف در نسخه‌های دیوان شده است، زیرا عدم سند کتبی امکان انکار انتساب شعرها را به خود برای او فراهم می‌آورده است:

احوال شیخ و قاضی و شرب الیهودشان   کردم سؤال صبحدم از پیر می‌فروش

گفتا نگفتنی‌ست سخن گر چه محرمی   درکش زبان و پرده نگه‌دار و می بنوش

در اینجا من از خوبیها و محاسن، آن اعمالی را اراده می‌کنم که ناشی از ایمان و خلوص و سازگار با موازین و حدود شریعت و طریقت است، و از بدی‌ها آن اعمال و رفتاری راکه خلاف این حدود و موازین است. اما دلیل آنکه گفتم حافظ در زندگی عملی نمی‌توانسته ملامتی باشد، آن است که بفرض آنکه نپذیریم که تربیت ذهنی ناشی از توغّل وی در قرآن و فرهنگ اسلامی، مانع اعمال خلاف او می‌شده است، حداقل حفظ جان خود از دست آن خیل ریاکارِ با نفوذ در میان عوام و نیز خواص حکومتی، مواظبت بر اعمال را به اقتضای موازین و حدود، ایجاب می‌کرده است. کسی که هم شیخ و واعظ و فقیه و صوفی را با نیش زبان می‌آزارد و هم در عین حال به شرابخواری و باده‌نوشی و فسق خود اعتراف می‌کند، تنها مگر به یمن درستی رفتار و اعمالِ خالی از خلل و شبهه‌ناپذیر خویش بتواند (اگر توانسته باشد[۱۳۹])* جان سالم از میانه به در ببرد. در سایهٔ زندگی ورزیدنی توأم با صلاح و تقواست که او می‌تواند با امید گریز از خطر سخنانی از این دست بگوید:

- **واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند ... چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند.**
- **دور شو از برم ای واعظ و بیهوده مگوی ... من نه آنم که دگر گوش به تزویر کنم.**
- **گر چه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود ... تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود.**
- **مبوس جز لب ساقی و جام می حافظ ... که دست زهدفروشان خطاست بوسیدن.**
- **بیا به میکده و چهره ارغوانی کن ... مرو به صومعه کانجا سیاهکارانند.**
- **در این خرقه بسی آلودگی هست ... خوشا وقت قبای میفروشان.**
- **زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد ... دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند.**
- **بیا که خرقهٔ من گر چه وقف میکده‌هاست ... ز مال وقف نبینی به نام من درمی**
- **بی‌خبرند زاهدان نقش بخوان ولا تقل ... مست ریاست محتسب باده بده ولا تخف.**
- **صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه می‌خورد ... پاردمش دراز باد آن حیوان خوش علف.**
- **ریا حلال شمارند و جام باده حرام ... زهی طریقت و ملت زهی شریعت و کیش.**
- **فقیه مدرسه دی مست بود فتوی داد ... که می حرام ولی به ز مال اوقاف است.**
- **حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی ... دام تزویر مکن چون دگران قرآن را.**

---

* نگاه کنید به یادداشت شمارهٔ ۱۳۹، در مآخذ و یادداشت‌ها.

در همهٔ این شواهد و شواهد متعدد دیگر مخالفت حافظ با ریا از دو طریق آشکار است. یکی طریق مستقیم انتقاد از ریاکاران و فاش کردن آنچه که آنان از حقیقت حال خود پنهان می‌کنند، و دیگری پنهان کردن حقیقت حال خود و تظاهر به آن بدیهایی که خیل ریاکاران برای سودجویی و دنیاطلبی از خلق نهان می‌دارند. و البته این مخالفت نوع دوم بسیار مؤثرتر و بامعنی‌تر است. زیرا گذشته از آنکه می‌تواند دلالت بر روحیهٔ ملامتی وی داشته باشد که خلاصه‌اش ریاستیزی و ریاگریزی است، شدت نفرت حافظ را هم از ریاکاران بیان می‌کند چراکه او با ترک آنچه که آنان به دروغ دعوی می‌کنند، حتی از اینکه در ظاهر با آنان مشابه شود، تن می‌زند. وقتی کسانی در گفتار و کردارِ ظاهر، پاسدار و مدعی حقایق متعالی و الهی می‌نمایند، که خود جوهر تزویر و تقلب و دنائت‌اند، بتدریج ارزش و حقانیت آن حقایق مشکوک می‌شود تا آنجاکه حتی همقدمی و همصدایی ظاهری با مدافعان دروغین حقیقت بیش از آنکه دفاع از شرف و حیثیت حقیقت باشد، ساقط شدن شرف و حیثیت شخص از طریق قرارگرفتن در جرگهٔ ریاکاران است. در این حال اصرار ظاهری بر نفی حقایقی که از دست و دهان آلودهٔ ریاکاران ظاهر و اظهار می‌شود، نه انکار حقایق که انکار مدافعان خودخواه و ریاکار آن حقایق است. حافظ در شعرش آلوده جامه می‌نماید اما در باطن پاکدامن است:

- **در شأن من به دُردکشی ظن بد مبر　　　کالوده گشت جامه ولی پاکدامنم.**

شراب و خرقه آیین مذهب نیست. این دو ضد با هم جمع نمی‌شوند؛ اما در مذهب پیر مغان جمع این دو ممکن است:

- **گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهبست　　　گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند.**

شعر حافظ نه تنها از نظر مضمون ملامتی است یعنی زمینهٔ ظاهر و آسمانهٔ باطن است و باطن آن را از طریق تأویل ظاهر آن باید دریافت، بلکه از نظر زبان و ساختِ ترکیبات نیز چهره‌ای ملامتی دارد. **پیر مغان** خود یکی از این ترکیبهای ملامتی است که جمع اضداد است. از یکطرف چنانکه گفتیم مغ با شراب و کفر و آتش‌پرستی نسبت دارد و از طرف دیگر با **پیر** که مظهر ولایت و توحید و

خداپرستی است و واصل به اوج قلهٔ تربیت روحانی. **پیر مغان**، تصویر موجز و اسم با مسمایی است برای **پیر** مکتب ملامتی که در ظاهر مغ می‌نماید و در باطن پیر است. بدیها را می‌نماید و خوبیها را پنهان می‌کند. در مذهب اوست که خرقه و شراب یکی در ارتباط با باطن و یکی در ارتباط با ظاهر جمع می‌شود. این دوگانگی همانست که در **شیخ** صنعان هم که حافظ از او نام می‌برد و به نیکی از او یاد می‌کند نیز جمع است و بنابراین شیخ صنعان ـ چنان‌که در فصل اول گفتیم ـ یکی از مصادیق مفهوم کلی پیر مغان است. در داستان شیخ صنعان عطار حقایق عرفانی متعددی مندرج است که از جمله یکی هم جلوه‌های افکار ملامتی و رندی و قلندری اوست که از طریق عشق و رسوایی و بدنامی ملازم با آن و کشف حجاب خوشنامی به بیان در می‌آید[۱۴۰]. در این داستان شیخ صنعان به درخواست دختر ترسایی که دل به او باخته است حاضر می‌شود خمر بنوشد و به **دیر مغان** برود، ترکیبی که حافظ از آن بارها استفاده کرده است:

گفت برخیز و بیا و خمر نوش — چون بنوشی خمر آیی در خروش
شیخ را بردند تا دیر مغان — آمدند آنجا مریدان در فغان[۱۴۱]

و با نوشیدن باده و مست شدن، شیخ حاضر می‌شود که هم بت پرستد و هم مصحف بسوزد:

شد خراب آن پیر و شد از دست و مست — مست و عاشق چون بود رفته ز دست
گفت بی‌طاقت شدم ای ماهروی — از من بی دل چه می‌خواهی بگوی
گر به هشیاری نگشتم بت‌پرست — پیش بت مصحف بسوزم مست مست...
شیخ را بردند سوی دیر مست — بعد از آن گفتند تا زنّار بست
شیخ چون در حلقهٔ زنار شد — خرقه آتش در زد و در کار شد
دل ز دین خویشتن آزاد کرد — نه ز کعبه نه ز شیخی یاد کرد...[۱۴۲]

شراب نوشی و کفرورزی شیخ صنعان همان صفاتی است که در «مغان» جمع است و بنابراین «پیر مغان» نامی است کلی برای هر پیری که مثل شیخ صنعان است و چنانکه گفتیم حافظ اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم متعدد به او دارد:

- گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن — شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خمّار داشت.
- وقت آن شیرین قلندر خوش که در اطوار سیر — ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنار داشت...

و در غزلی نیز حافظ با ایجاز تمام به داستان شیخ صنعان اشاره می‌کند و خود را در جرگهٔ مریدان او قرار می‌دهد و موضوع غلبهٔ عشق و عنایت الهی را در راه شکستن بت نفس به همان‌گونه که در داستان شیخ صنعان منظور نظر عطار است پیش می‌کشد:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما — چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما
ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون — روی سوی خانهٔ خمار دارد پیر ما
در خرابات طریقت ما به‌هم منزل شویم* — کاینچنین رفتست در عهد ازل تقدیر ما
عقل اگر داند که دل دربند زلفت چون خوشست — عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما...

سودی که شرحی بر دیوان حافظ نوشته است در تفسیر ابیات اول این غزل به داستان شیخ صنعان اشاره می‌کند و می‌نویسد که کلمهٔ «دوش» اشاره به «زمان گذشته»، «مسجد» کنایه از «کعبه» و «میخانه» استعاره از «مملکت روم» است که محل میخوارگی و کفر است و منظور از «پیرما» نیز شیخ صنعان است. و سه بیت اول این غزل نیز زبان حال مریدان شیخ صنعان و یا مرید صادق و دل آگاه اوست[۱۴۳].
و اما این مرید صادق که سودی به آن اشاره می‌کند، نقشش در داستان شیخ صنعان این است که مریدانی را که بسبب اعمال و رفتار بظاهر خلاف شیخ او را رها می‌کنند و از او برمی‌گردند، شماتت و سرزنش می‌کند و می‌گوید، اگر شما یار شیخ بودید و از هر چه او می‌کرد متابعت می‌کردید شیخ از این عقبهٔ راه طریقت نجات می‌یافت:

گر شما بودید یار شیخ خویش — یاری او از چه نگرفتید پیش
شرمتان باد، آخر این یاری بود — حق‌گزاری و وفاداری بود!؟
چون نهاد آن شیخ بر زنار دست — جمله را زنّار می‌بایست بست

---

* این مصراع در حافظ خانلری و حافظ سایه به ترتیب از این قرار است:
- در خرابات مغان ما نیز هم منزل شویم
- در خرابات مغان ما نیز هم منزل کنیم

از برش عمدا نمی‌بایست شد　　جمله را ترسا همی بایست شد
این نه یاری و موافق بودنست　　کانچ کردید از منافق بودنست[۱۴۴]

به هرحال ترکیب اضافی پیر مغان گذشته از صورت ظاهر ملامتی نمون آن که گفتیم از جمع ضدین دو کلمه در معنی حقیقی آنها برمی‌آید، و گذشته از کیفیت شگفت‌انگیز کناییش که در ارتباط با داستان شیخ صنعان، مصداق و نمونهٔ خود را نیز نشان می‌دهد، در ارتباط با ظاهر و باطن نیز صبغهٔ ملامتی خود را از راه تأویل ظاهر به باطن آشکار می‌کند. چرا که این ترکیب به‌عنوان یک رمز علاوه بر معنی حقیقی و قاموسی کلماتش که مفهوم پیر یا راهنمایی را می‌رساند که مثل زردشت پیامبر ـ آنگونه که در ادب بعد از اسلام نموده می‌شود ـ پیروان و مریدانش را به شرابخواری و آتش‌پرستی و در نتیجه کفر دعوت می‌کند، در معنی مجازی و مکتومش به پیری دلالت می‌کند که به مریدانش درس عشق و مستی و در نتیجه کفر عارفانه ـ که توحید اشراقی است ـ می‌دهد.

ضمن تفسیر بیت اول غزل دربارهٔ شراب و معانی باطنی آن در حوزهٔ مفاهیم و رموز عرفانی شواهدی نقل کردیم و دیدیم که چگونه به سبب صفت غالب شراب انگوری که خاصیتش ذهول عقل و حواس و ایجاد مستی و بیخبری است، در عرفان شراب رمز هرگونه فیض یا جلوهٔ محبوب الهی می‌شود که در سالک شبیه همان مستی حاصل از شراب زمینی را پدید می‌آورد. در قلمرو زبان عرفانی، شراب زمینی، مفهوم شراب آسمانی پیدا می‌کند. اگر میفروش یا پیر مغان در مفهوم حقیقی و قاموسی کلمه به میخواران شراب زمینی می‌پیماید و آنان را مست می‌کند، پیر طریقت در معنی مجازی کلمه به سالکانِ راهِ طریقت، شراب آسمانی می‌دهد و آنان را از خود بیخود می‌کند و یا در حقیقت آنان را تعلیم می‌دهد تا چگونه از شراب آسمانی که موهبت حق است و معشوق حقیقی و باقی، برخوردار گردند. **آتش** نیز به سبب گرمی و سوزندگی و بیقراری، از طریق تکرار بسیار به‌عنوان مشبّهٌ‌به برای **عشق**، رمز عشق شده است. شواهد متعددی از کتابهای عرفانی چه نظم و چه نثر می‌توان به‌دست داد که در آنها عشق با آتش مقایسه شده است. عین‌القضات از قول شبلی نقل می‌کند: «العشقُ نارٌ فی القلوبَ فَاحرَقَتْ ماسِوی المحبوب.» و خود

می‌گوید: «... عشق آتش است: هر جا که باشد، جز او رخت دیگری ننهد؛ هر جا که رسد، سوزد و به رنگ خود گرداند».[۱۴۵] و نجم رازی آورده است: «حرارت صفت آتش است و آتش مایهٔ محبت است».[۱۴۶] و روزبهان بقلی نیز می‌نویسد: «عاشق اگر در عشق بکوبد از آن شهیدش خوانند که به سیف غیرت در منزل ابتلاکشته شود و به آتش عشق و به احتراق در کتمان سوخته شود. گفت ـ علیه‌السلام ـ مَن اُحْرِقَ بنارِالعشقِ فَهُوَ شَهیدٌ وَ مَن قُتِلَ فی سَبیلِ اللّهِ فَهُو شهیدٌ[۱۴۷]». مولوی بارها در مثنوی و غزلیات شمس، عشق را هم به آتش بصراحت تشبیه کرده است و هم آتش را بصورت رمز و استعاره برای عشق به‌کار برده است:

- **عشق آن شعله است کو چون برفروخت — هر چه جز معشوق باقی جمله سوخت...**[۱۴۸]
- **در عشقِ همچو آتش چون نقره باش دلخوش — چون زادهٔ خلیلی آتش تراست مسکن.**
- **مقصود نور آمد عالم تنور آمد — وین عشق همچو آتش، وین خلق همچو هیزم**[۱۴۹].

این چند شاهد اندکی از بسیار است و این بسیار سبب می‌شود که به پشتوانهٔ آن آتش را شاعری به عنوان رمز و استعاره برای عشق به‌کار ببرد. در دیوان حافظ نیز عشق بصراحت به آتش تشبیه شده است:

- **ز تاب آتش سودای عشقش — بسان دیگ دایم می‌زنم جوش.**
- **کوه صبرم نرم شد چون موم در دست غمت — تا در آب و آتش عشقت گدازانم چو شمع.**
- **چنگ بنواز و بساز ار نبود عود چه باک — آتشم عشق و دلم عود و تنم مجمر گیر.**

علاوه بر اینها شواهد متعدد دیگر می‌توان ذکر کرد که کلمات مترادف عشق با آتش مقایسه شده است: مثل «آتش محبت»، «آتش مهر». ترکیب کنایی «آتش دل» نیز که به سوز درون اشاره دارد، خود ناشی از عشق و یا فراق است که با عشق ارتباط دارد:

- **بیان شوق چه حاجت که سوز آتش دل — توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد.**
- **پروانهٔ راحت بده ای شمع که امشب — از آتش دل پیش تو چون شمع گدازم.**

حافظ، آتش حقیقی را آتش عشق می‌داند که هستی پروانه را از میان برمی‌دارد و نه آتش محسوس که در شعلهٔ شمع نمود دارد:

● **آتش آن نیست که از شعلهٔ او خندد شمع　　آتش آن است که در خرمن پروانه زدند.**

و همین آتش نهفتهٔ عشق که در سینهٔ حافظ است منشأ خلق کائنات است و خورشید با تمامی نور و حرارتش شعله‌ای از آن است:

● **زین آتش نهفته که در سینهٔ من است　　خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت.**

بدین ترتیب، آتش‌پرستی پیر مغان نیز در معنی باطنی آن بدل به عشق‌پرستی می‌شود که در حوزهٔ اصطلاحات عرفانی نه عشق مجازی و جسمانی که عشق الهی است. اگر معنی حقیقی تأویل، برگرداندن چیزی به اصل و حقیقت آن باشد، تأویل **پیر مغان**، حقیقت و معنی اصلی و باطنی پیر مغان را روشن می‌کند که همان پیر حقیقی و واصل و کاملی است که به سبب رستن از همهٔ نیازها و تعلقات دنیوی مظهر فقر روحانی است و صفات الهی، و درست نقطهٔ مقابل پیران دنیاطلب ریاکار است. اگر پیران عصر حافظ ناشایستگی‌ها و نابایستگی‌های اخلاقی خود را پنهان می‌کنند و ظاهر خود را با قصد مردمفریبی و سلامت‌جویی و تمتع‌طلبی، نیک جلوه می‌دهند، پیر مغانِ ملامتیِ مشرب حافظ، حقیقت حال روحانی و الهی خویش را کتمان می‌کند و ظاهری کفرآمیزِ به مردم می‌نماید چرا که او از همهٔ رنگهای تعلق آزاد است از این روی در طلب یگانگی با حق، پروای بیگانگی با خلق را ندارد. مگر او با خلق هم از خلوص و درستی معاملهٔ او با حق برمی‌خیزد.

بنابراین با توجه به غزلهای عطار* تردید نمی‌توان کرد که رفتن حافظ از صومعه و مسجد و خانقاه به میخانه و خرابات و بندگی پیر مغان در معنی حقیقی کلمات، در زندگی عملی او تحقق پیدا نکرده است. این یک حرکت سمبلیک است که تنها در عرصهٔ کلام او تحقق می‌پذیرد تا نفرت و انزجار او را از ریا و ریاکاران عصر باز نماید و تعهد او را در دفاع از حقیقت ــ که صفا و صداقت و اخلاص انسان است در برابر واقعیت تلخِ تزویر و ریاکاری حاکم بر جامعه، به منصهٔ ظهور رساند. به همین سبب است که مثل اعلای پیر مغان حافظ هم مثل عطار، شیخ صنعان و حلاج‌اند که هر دو مظهر آزادگی و حقیقت‌طلبی‌اند و نمونهٔ ازلی و صورت مثالی آنان نیز خضر

---

* نگاه کنید به بخش «پیر مغان و پیر عطار»، صفحه ۲۸ همین کتاب.

نبی است؛ بنده‌ای از بندگان صالح خداوند که پیامبری چون موسی، در جستجوی علم لدنی، مریدیش را می‌پذیرد. آنچه در داستان خضر و موسی چنانکه در قرآن کریم و تفاسیر آمده است، برجستگی دارد، یکی جاویدان زنده بودن او و به سبب نوشیدن آب حیات از چشمهٔ حیوان است. دوم برخوردار بودن از علمی است که خداوند از نزد خود به او آموخته است. سوم راهنمایی حضرت موسی که به طلب علم وی به نزد او آمده است، چهارم اعمالی که در ضمن یک سفر دریایی انجام می‌دهد و حضرت موسی اعتراض می‌کند. پنجم راهنمایی گمشدگان توسط او در دریا و یا خشکی است. این خصوصیات زندگی و رفتار و شخصیت خضر سبب شده است که متصوفه و عرفا در چهرهٔ او تصویری از یک پیر کامل ببینند که هم از علم لدّنی یا معارف الهی و غیر کسبی برخوردار است، هم از آب حیات معارف الهی، روح او زندهٔ جاویدان است و هم دستگیر سالکان طریقت به سر منزل مقصود است. در کتب صوفیه از ملاقات سالکان طریق با خضر بسیار سخن رفته است و بعضی از بزرگان صوفیه نیز خضر را پیر و شیخ خود در سلوک طریقت معرفی کرده‌اند و جنبه‌های مختلف اعمال و رفتار و عناصری را که در داستان او مطرح می‌شود به صورگوناگون تفسیر و تأویل کرده‌اند[۱۵۰]. داستان خضر و عناصر مطرح در آن یکی از داستانهای قرآنی است که در حادثهٔ ذهنی حافظ در لحظه‌های خلق شعر چه آشکارا و چه پنهان حضور پیدا می‌کند. حافظ نیز در چهرهٔ خضر تصویر پیری صالح و کامل را می‌بیند و همانطور که از پیر مغان، از او نیز طلب یاری می‌کند:

- **گذار بر ظلمات است خضر راهی کو — مباد کاتش محرومی آب ما ببرد.**
- **تو دستگیر شو ای خضر پی خجسته که من — پیاده می‌روم و همرهان سوارانند.**
- **دریا و کوه در ره و من خسته و ضعیف — ای خضر پی خجسته مدد کن به همتم.**
- **قطع این مرحله بی همرهی خضر مکن — ظلمات است بترس از خطر گمراهی.**
- **گرت هواست که با خضر همنشین باشی — نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش.**

خضر نیز در نقش پیری و رهبری موسی چهره‌ای ملامتی می‌نماید زیرا کارهایی که انجام می‌دهد به سبب ظاهر ناموجه آن مورد اعتراض حضرت موسی در مقام پیغمبری می‌گردد. حضرت موسی پس از آنکه به خضر قول می‌دهد که در مقابل

کارهای او صبر پیشه کند و اعتراض نکند، چون مریدی به تبعیت از مراد با خضر سفری دریایی را شروع می‌کند. در این سفر خضر کشتیی را که با موسی در آن سوار شده است سوراخ می‌کند. بعد از آنکه پای به خشکی می‌گذارند، پسربچه‌ای را می‌کُشد و دیواری را که ویران است، بی‌درخواست مزدی استوار می‌سازد. کارهای خضر برای موسی با آنکه قول داده است اعتراض نکند غیرقابل تحمل است و هر بار زبان به اعتراض می‌گشاید و خضر قولی را که داده است به او یادآوری می‌کند. و درنهایت هم چون می‌بیند موسی قادر به انجام تعهد خود نیست وقت فراق را به او اعلام می‌کند و اسراری که در پس اعمال ظاهرش نهفته است برای موسی شرح می‌دهد[۱۵۱]. در پس اعمال بظاهر شرّ و ناخوشایند خضر، خیری پنهان است که موسی قادر به دیدن آن نیست و اعتراض او به خضر در واقع ملامت خضر است. حافظ در چهرهٔ خضر هم پیری کامل و دور از ریا و اهل مستوری و مستی می‌بیند و به همین سبب مرید او هم ـ که نمودگار هر پیر سلامت ستیزِ عیب‌پوشِ ملامت‌جویی است ـ نیز هست و از او در مشکلات راه طریقت، همچنان که از پیر مغان، مدد می‌جوید. به همین سبب وقتی سخن از پیر مغان به میان می‌آورد و می‌گوید اگر پیر مغان که آگاه از مشکلات راه طریقت است تو را که به‌عنوان مرید باید در برابر او تسلیم محض باشی به «رنگین کردن سجاده به می» فرمان داد اطاعت کن؛ داستان خضر و موسی و سفر دریایی آنان در حادثهٔ ذهنی او حضور می‌یابد و او را به بیت پنجم راهنمایی می‌کند و از بیت پنجم نیز به بیت ششم.

● بیت پنجم: شب تاریک و بیم...

داستان خضر و موسی که در چشم‌انداز ذهنیت متصوفه تصویری از مراد و مرید می‌نماید، چندان مشهور است که تداعی آن به هنگام سخن از پیر و سالک طریقت، امری طبیعی است. چنانکه ضمن بیت قبل اشاره کردیم افلاکی ضمن حکایت برخورد شمس تبریزی با اوحدالدین، نوشته است که چون اوحدالدین حاضر نشد با شمس تبریزی نبید نوش کند و یا نبید برای او بیاورد، شمس تبریزی نیز مقام پیری

او را نپذیرفت و به او گفت: **اَلَمْ اَقُل لَکَ اِنّک لَن تستطیعَ معی صبراً...***. سخن شمس تبریزی در واقع آیه‌ای از قرآن است که از زبان خضر به حضرت موسی گفته می‌شود، به هنگامی که خضر ضمن سفر با موسی پسربچه‌ای را می‌کشد و موسی نمی‌تواند از اعتراض خودداری کند و خضر پیمان او و سخن خود را که در ابتدای سفر قول داده است به او یادآوری می‌کند که: «نگفتم تراکه تو با من شکیبایی نتوانی کرد؟» این داستان خود نشان می‌دهد که چگونه داستان خضر و موسی در ذهن عرفا و متصوفه حضور دارد و نیز چگونه به اقتضای حال و مقال برای آنان تداعی می‌شود. چنانکه مولوی نیز بارها به مناسبت موضوع سخن، به داستان خضر و موسی تلمیح دارد:

چون گرفتت پیر هین تسلیم شو　　همچو موسی زیر حکم خضر رو
صبر کن بر کار خضری بی‌نفاق　　تا نگوید خضر رو هذا فراق[۱۵۲]

غرض از این یادآوری این بود که خیلی طبیعی است که حافظ که با قرآن آشنایی کامل دارد، زمانی که از پیر و سالک و تسلیم و فرمانبرداری از پیر سخن به میان می‌آورد، داستان موسی و خضر و صحنه‌های مختلف آن برای او تداعی و در معرکهٔ حادثه‌ای که در ذهنش برپا شده است حضور پیدا کند. حضور این داستان در ذهن حافظ که خود معلول دو بیت قبل است، در پیدایی و بیان و تصویر بیتهای پنجم و ششم تأثیر می‌گذارد. در واقع تصویر حال سالک به یک مسافر راههای زمینی، هم یادآور تعبیرهای صوفیه از سفر برّی و بحری در مقایسه با مشکلات راه طریقت است و هم یادآور سفر دریایی موسی به پیروی از خضر و هم از طریق داستان خضر به موضوع رابطهٔ مرید و مراد و نتیجهٔ تسلیم نشدن به فرمان پیر. در بیت قبل به مناسبت در راه بودن و امن عیش نداشتنِ سالک مادام که در راه است، به لزوم اطاعت از پیر اشاره شد و در بیت پنجم که اکنون مورد بحث است، به سفر دریایی اشاره می‌شود که به مراتب دشوارتر از سفر زمینی و خشکی است و تصویری از آن می‌تواند مشکلات راه عشق راکه در بیت اول از آن سخن رفته بود و بقیهٔ ابیات غزل

* سورهٔ کهف، آیهٔ ۷۵.

در واقع شرح و تفصیل آن است، برجسته‌تر نمایش دهد. میبدی در کشف‌الاسرار سیر برّ را سیر عابدان و زاهدان و سیر بحر را سیر عارفان و صدیقان می‌داند[۱۵۳]. نجم‌الدین کبری نیز شریعت را به سفینه و طریقت را به بحر و حقیقت را به دُرّی در این بحر تشبیه می‌کند[۱۵۴]. صاحب کشف‌الاسرار همچنین سفر موسی را «سفر تعب» می‌خواند و می‌نویسد: «اشارت است به سفر مریدان در بدایت ارادت، سفر ریاضت و احتمال مشقت، تهذیب سه چیز را: نفس را، و خوی را، و دل را...[۱۵۵]» و دربارهٔ دریا می‌گوید: «گفته‌اند که دریا دریای معرفت است، که صدهزار و بیست و اند هزار نقطهٔ عصمت هر یکی با امّت خویش و قوم خویش در آن دریا غواصی کردند به امید آنکه مگر جواهر توحید از آن دریا در دامن طلب گیرند...[۱۵۶]». به‌دنبال همین توضیحات نیز اشاره می‌کند که منظور از کشتی، کشتی انسانیت است که پیر یعنی خضر آن را خراب می‌کند و منظور از غلام، یا پسربچه‌ای که خضر وی را می‌کشد، منی و پنداشت است و منظور از دیوار خرابی که خضر آباد می‌کند، نفس مطمئنه است.

در اغلب تأویل‌های عارفانه بر داستان خضر و موسی، کم و بیش مطالبی از همین دست می‌بینیم که با مایهٔ عاطفی این غزل حافظ همسو و همساز است و به همین سبب می‌تواند از جنبه‌های مختلف در حادثهٔ ذهنی شاعر در اثنای خلق شعر شرکت کند. طبیعی است که ذهنی پر بار از سوابق و اندوخته‌های فرهنگ سنتی مثل ذهن حافظ، در ارتباط با مشکلات عشق و طریقت و سفر موسی و خضر که بخشی از آن در دریا می‌گذرد چه طیف گسترده‌ای از مفاهیم و مضامین را رخصت حضور می‌دهد. سخن حسن بصری که حال خود را چون حال قومی کشتی شکسته می‌داند که هر یک به تخته‌پاره‌ای آویخته‌اند[۱۵۷]، و سخن حلاج که در ابیاتی چند حال خود را به کسی تشبیه می‌کند که در دریا و یا دریای عشق غوطه‌ور است و موجهای عظیم او را زیر و زبر می‌کنند[۱۵۸]؛ و بالاخره تصویر خوف‌انگیزی که با استفاده از عناصر تاریکی، دریا، موج از حال کافران، در قرآن کریم آمده است و امام محمد غزالی تأویلی از آن به‌دست داده است*[۱۵۹]، از جمله مفاهیم و مضامینی

* دربارهٔ این اشاره‌ها نگاه کنید به: «صورت و ظرایف هنری در شعر حافظ»، بخش «تداعی مضامین و معانی» در صفحهٔ ۱۳۳ همین کتاب.

است که می‌تواند به دنبال یادآوری داستان موسی و خضر و دریا و به اقتضای حال عاطفی حافظ در ذهن وی حضور پیدا کند و تبلور بیت پنجم را سبب شود. مصراع اول این بیت تصویری‌ست که انسانی را در موقعیتی سخت خطرناک و وحشتبار نشان می‌دهد؛ انسانی گرفتار امواج و گرداب در شبی تاریک. در مصراع دوم این فکر مطرح می‌شود که حال چنین انسان گرفتاری را کسی می‌داند که خود آن را تجربه کرده باشد یعنی کشتی‌اش در دریا شکسته باشد و در شب تاریک دریایی با موج و گرداب درگیر باشد. بنابراین کسی که در ساحل امن ایستاده است کجا از حال غریق گرفتار در کام خطر خبر دارد؟

سبکباران ساحلها که از حال غریق در دریا بیخبرند، برحسب آنکه در ساحل این سوی دریا ایستاده باشند و یا ساحل آن سوی دریا، دو معنی کاملاً مخالف یکدیگر پیدا می‌کنند. چرا که آنان که در ساحل آن سوی دریا ایستاده‌اند، یا از دریا گذشته‌اند و خطرات دریا را از سر گذرانده‌اند و یا خود از ابتدا به این سوی دریا نیامده‌اند که غم بازگشت به آن سوی دریا را داشته باشند. گروه اول بنابراین رسیدگان و واصلان یا پیران کاملند که سفر طریقت را به پایان برده‌اند و از مشکلات آن رسته‌اند. و گروه دوم فرشتگانند که خود فاقد بُعد خاکی‌اند و بنابراین از تحمل بار خاکی وجود انسانی، و جهاد اکبرِ مبارزه با نفس آزادند. یک بُعدی بودن وجود فرشتگان برای ایجاد و ظهور عشق که نیروی تکامل و ارتقا از مرتبهٔ پست‌تر هستی به مرتبهٔ برتر هستی است و در انسان به حکم ثنویت هستی انسان، توأم با شعور و آگاهی است، جایی باقی نمی‌گذارد. بنابراین آنان از مشکلات عشق بی‌خبرند. به‌قول نجم‌الدین رازی «فرشتگان چون از آتش آفریده شده‌اند، عشق ندارند. عشق خاصیت خاک است که آدم را از آن آفریده‌اند[۱۶۰]» و حافظ نیز خود می‌گوید:

- بر در میخانهٔ عشق ای ملک تسبیح‌گوی — کاندر آنجا طینت آدم مخمّر می‌کنند.
- فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی — بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز.

اشکال چنین تفسیری از سبکباران ساحلها، در این است که با قبول آن باید عالم

فرشتگان را ساحل آن سوی دریا و عالم انسانها را ساحل این سوی دریا بپنداریم. در اینصورت دریا را یا باید عالم برزخ تصور کنیم و یا دورهٔ زندگی میان تولد و مرگ انسانها. در صورت اول دشواری و مشکلات گذشتن از عالم برزخ مطرح می‌شود که عبور از این عالم در چشم‌انداز تفسیر مبتنی بر شریعت نه برای همگان دشوار است و نه موضوع تنها به سالکان طریقت و مشکلات عشق ارتباط پیدا می‌کند که مدار غزل از آغاز به گرد آن گردش می‌کند. در صورت دوم نیز کلمهٔ «ما» بر همهٔ انسانها قابل اطلاق است و مشکلات و دشواریهای دورهٔ زیست نیز امری همگانی می‌شود که در این حال نه سخن به گروهی خاص از انسانها که پای در طریقت گذاشته‌اند مربوط می‌شود و نه می‌توان دورهٔ زیستن در جهان خاکی را برای همگان دشوار تلقی کرد. آنان که بُعد متعالی وجود خود را فرونهاده‌اند و مستغرق لذات و تعلقات دنیوی‌اند، اگر غمی دارند، غم رفتن است و گسستن از آنچه در این جهان بدان دل بسته‌اند و نه غم فراق و گسستن از اصل و تحمل مشکلاتِ عشقِ دوباره پیوستن و به اصل بازگشتن. اما سبکباران ساحل آن سوی دریا را، پیرانِ راهِ طریقتْ بریده و به اصل و محبوب رسیده نیز نمی‌توان فرض کرد چرا که پیر بی‌خبر از حال سالکان نیست و چون خود رنج سفر را کشید، و تجربه کرده است، آگاه‌ترین مردم به مشکلات و دشواریهای راه طریقت و جهاد با نفس است. بنابراین سبکباران ساحلها، دنیادارانِ از عشق بی‌خبر ساحلِ این سوی دریا هستند. محبوب آنان تعلقات این‌جهانی است. از این روی آنان همراهان نفس اماره خویش‌اند و نه هماَوردان آن. آنان اگر هم غم آن جهان را داشته باشند، این غم یا ترس از عذاب دوزخ است و یا آرزوی وصول به نعمتهای بهشتی. همت آنان معطوف به رسیدن به محبوب حقیقی که مستلزم ترک نفس و تعلقات و از سر خویش برخاستن است، نیست؛ مقصور به درخت طوباست:

تو و طوبا و ما و قامت یار — فکر هر کس به قدر همت اوست

بنابراین آنان از رنج و خطر عشق فارغند و آن بار امانتی را که هنگام شرح بیت اول به آن اشاره کردیم به‌سبب غلتیدن در عالم و علایق حیوانی بر شانه‌های خویش احساس نمی‌کنند، و اگر چه بظاهر انسان می‌نمایند اما در حقیقت و باطن مثل بقیهٔ

موجودات از عشق و غم محبوب الهی بیخبرند. سبکباران ساحلها، ترکیبی مترادف با «فارغان روزگار» در سخن عین‌القضات است، در آنجا که می‌گوید: «اگر عشق در زیر عبارت آمدی، فارغان روزگار از صورت و معنی عشق محروم نیستندی[۱۶۱]». و همین فارغان روزگارند که به قول سعدی بر ساحل امن بی‌خبری و غفلت ایستاده‌اند و به کسی که در غرقاب عشق گرفتار است، طعنه می‌زنند:

ای برادر ما به غرقاب اندریم آنکه شنعت می‌زند بر ساحلست...

نسبت عاشق به غفلت می‌کنند وانکه معشوقی ندارد غافلست...

بذل جاه و مال و ترک نام و ننگ در طریق عشق اول منزلست[۱۶۲]

شنعت ساحل‌نشینان برای آن است که آنان از حال غرقه‌شدگان به قول عطار خبر ندارند چون فارغان روزگارند و طعم عشق را نچشیده‌اند:

کسی کو غرقه شد از وی اثر نیست ازو ساحل‌نشینان را خبر نیست[۱۶۳]

این ساحل‌نشینان و سبکباران بی‌خبر از عشق به قول همام تبریزی (متوفی در اوایل قرن هشتم) همان ملامتگران بی‌خبر از عشق‌اند که زاهدان نیز در شمار آنان‌اند:

گر ملامتگر نداند حال ما عیبش مکن ما میان موج دریاییم و او بر ساحلست[۱۶۴]

گفتیم عناصر شب تاریک، موج و گرداب ترسناک که تصویر مصراع اول این بیت را رقم می‌زنند، در واقع نقش نمایشی به عهده دارند. به کمک این عناصر منظره‌ای هولناک و اضطراب‌آور نقاشی می‌شود که حال و هوای روحی شاعر را درگیر و دار مشکلات عشق به نمایش درمی‌آورد. طریقت، راه جهاد اکبر با نفس است. خطرات و دشواری‌های این جهاد، که تنها با نیروی عشق قابل تحمل است در روح انسان اتفاق می‌افتد. جهاد اکبر در حقیقت از ثنویت هستی انسان ناشی می‌شود. میل روح یا جنبهٔ فرشتگی انسان برای نیل به تعالی و کمال یا رسیدن به اصل و حقیقت خود از یکسو و میل نفس یا جنبهٔ حیوانی انسان برای برخورداری از لذت‌های زمینی از سوی دیگر، دو نیروی مقتدر این نبرد عظیم‌اند، به قول مولوی در حالیکه فرشتگان و حیوانات به‌سبب یک بُعدی بودن وجودشان آسوده و ایمن از جنگ و عذاب

روحی‌اند، انسان با وجود دو بُعد مخالف در هستی خویش، در رنج و عذاب است:

آن دو قوم آسوده از جنگ و حراب   وین بشر با دو مخالف در عذاب[۱۶۵]

تمام رنج و عذاب و مشکلات برای کسی که طالب تعالی و یار است از همین نفس یا جنبهٔ حیوانی وجود انسان ناشی می‌شود. از همین روی عناصری که حال و هوای روحی حافظ را در طریق عشق و مشکلات آن تصویر می‌کنند، به‌سبب زمینهٔ عاطفی شعر که ناشی از زمینهٔ ذهنی وی است، بی‌ارتباط با نفس و لوازمات آن نیست. بنابراین اگر جسم در سفری دریایی ممکن است گرفتار شب و موج و گرداب شود، وقتی سفر جسم در دریا تعبیری از سیر روح در طریقت باطنی می‌شود می‌توان عناصر مشکل‌آفرین و خطرانگیز بیرونی را نیز به اقتضای سیر روحی به موانع و خطرات و مشکلات روحی تعبیر و تأویل کرد. دریا که زمینهٔ اصلی این تصویر است، چنانکه گفتیم قابل تأویل به طریقت و عشق است چون سفر دریایی تصویری به مراتب دشوارتر از سفر زمینی است و در بیتهای قبل دیدیم که حافظ از مشکلات عشق و سیر به سوی معشوق که همان طریقت و راه عشق است سخن می‌گفت. حافظ در شعرهای خود در مواردی، دریا و یا بحر را، بصراحت یا با ابهام با عشق و یا راه عشق که راه طریقت نیز هست مقایسه کرده است:

- **چو عاشق می‌شدم گفتم که بردم گوهر مقصود   ندانستم که این دریا چه موج خونفشان دارد.**
- **آشنایان ره عشق در این بحر عمیق   غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده.**
- **قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق   چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی.**
- **گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق   کاندرین دریا نماید هفت دریا شبنمی.**

و همین راه طریقت و عشق است که مشکلات آن را حافظ در صورتهای مختلف در شعرهای خود تصویر کرده است و پیش از این به نمونه‌هایی از آنها اشاره کرده‌ایم چنانکه در بیتهای زیر نیز به همین مشکلات اشاره می‌کند:

من کز وطن سفر نگزیدم به عمر خویش   در عشق دیدن تو هواخواه غربتم

دریا و کوه در ره و من خسته و ضعیف   ای خضر پی خجسته مدد کن به همتم

در رسالة‌الطیر شیخ احمد غزالی نیز مشکلات طریقت به همین صورت وصف

می‌شود. وقتی مرغان به بال همت به پرواز درمی‌آیند تا بـه سـوی پـادشاه خـود سیمرغ روند، منادی آواز می‌دهد که «اَلْعافیةُ فی‌الزّاویةِ». سلامت به غنیمت دارید، و پا در بیابان بی‌پایان منهید، که در راه شما دریاهای بلایای خونخوار است که عمق آن را نهایت نیست و کوههای بلندست که بلندی آن را غایت نیست...[۱۶۶]» چنانکه دیدیم حافظ در غزل مورد بحث، هم از بیابان در بیت سوم و، و هـم از دریـای طریقت و عشق سخن می‌گوید تا مشکلات و دشواری راهی راکه خود تجربه کرده است به خواننده انتقال دهد. چنانکه در بیتهای بالا نیز اشاره می‌کند که این سفر، و غربتِ ناشی از آن، سفری است باطنی که در روح انسان به وقوع می‌پیوندد و در خلال آن روح صفات عادتی و بشری را یکی پس از دیگر پس پشت می‌گذارد و از مقامی به مقام دیگرکه به تعبیری دیگر همان منازل جانان‌اند طی طریق می‌کند تا به جانان پیوندد. باز هم به قول شیخ احمد غزالی: «محبّ سرگردان و غریب ازین روی است که دلش را بر هیچ آفریده آشنایی نیست، و در هیچ مقامش نزول و وقـفت نیست، اگر چه در وطن است مسافر است[۱۶۷]».

شب تاریکی که فضای این دریا را فرا گرفته است، برخلاف موج و گـرداب از لوازمات دریای ظاهر و عالم بیرونی نیست، اما از لوازمـات جـدانشـدنی دریـای طریقت و عشق هست زیرا صفت غالب شب تاریکی و عدم نور است و این تاریکی سبب ناپیدایی و گم‌بودگی راه و افزایش مشکلات، و از جمله سرگردانی و حیرانی سالک است. راه عشق و طریقت مثل صراط مستقیم شریعت، برای همگان پیدا و از پیش مشخص شده نیست. راهی است که اگر چه در معنی طریق واحدی است و متوجه یک مقصود اما جاده‌های بیشمار دارد. در طریقت، مقصد مرکز دایره است، انتهای یک خط مستقیم نیست. هر کس از محیط دایره حرکت مـی‌کند مـنظورش رسیدن به مرکز است اما معلوم نیست به شرط رسیدن، کدام شعاع از بینهایت شعاع دایره را طی خواهد کرد. معنی سخن حلاج که می‌گوید: «الجّادَةُ کثیرةٌ وَلکِنَّ الطَّریقَ واحدٌ»[۱۶۸] همین است». و این قول صوفیه که بدان اشاره‌های مکرر دارند که «الطَّرقُ اِلی اللّهِ عَلیٰ عَدَدِ اَنفُسِ الْخَلائِق»[۱۶۹] نیز ناظر به همین معنی است. این تعدد راه و پیدا نبودن آن از یکسو و مشروط بودن وصول به مقصود به عنایت وکشش محبوب

از سوی دیگر سبب می‌شود که تاریکی و ظلمت که صفت غالب شب است، صفت مناسب و سزاوار راه عشق و طریقت هم باشد؛ بخصوص که در معنی طریقت نیز مفهوم سفر در شب نهفته است. صاحب التصفیه می‌نویسد: «هر چه به تهذیب ظاهر متعلق است از شریعت خیزد و هر چه به تصفیت باطن بازگردد از طریقت خیزد و سفری که در آب باشد شروع گویند آن را و سفری که در شب باشد آن را طروق گویند که شارع رونده است در آب احکام صورت و طارق رونده است در شب اسرار حقیقت».[۱۷۰] در غزلهای حافظ نیز هر جا سخن اشاره‌ای به راه سلوک و طریقت دارد اغلب با شب و صفت تاریکی همراه است. چنانکه دربیت زیر از حافظ نیز این معنی پیداست:

- **در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود   از گوشه‌ای برون آی ای‌کوکب سعادت.**
- **شب ظلمت و بیابان به کجا توان رسیدن   مگر آن که شمع رویت به رهم چراغ دارد.**

بیت دوم اشاره‌ای مبهم به داستان موسی دارد، بدان هنگام که از مدین و خدمتِ شعیب به مصر بازمی‌گردد. متصوفه در این داستان تصویری از سلوک طریقت می‌بینند. در این سفر موسی با خانوادهٔ خود در بیابان گرفتار شبی تاریک همراه با ابر و باد و باران و رعد و برق می‌شود و راه را گم می‌کند تا آنکه آتشی از دور می‌بیند و به سوی آن می‌رود و در همانجاست که خداوند با او سخن می‌گوید و او را به پیامبری برمی‌گزینند. در سورهٔ «طه» که از این موضوع در کمال ایجاز سخن رفته است، اشارهٔ مستقیمی به شب نیست اما مفسران به اینکه واقعه در شبی تاریک و هولناک اتفاق افتاده است، اشاره کرده‌اند.[۱۷۱] در سورهٔ «مریم» خداوند می‌فرماید که موسی را از سوی کوه طور، جانب راست آواز دادیم و نزدیک کردیم او را به همرازی: **و نادَیناهُ مِنْ جانِبِ الطّورِ الأیمَنِ و قرَّبناهُ نجیّاً***، و در سورهٔ طه آمده است که چون موسی برای آوردن آتش می‌رود، ندای خداوند را می‌شنود که: من خداوند توأم، نعلین از پای بیرون کن تو به وادی مقدسی هستی: **انّی انارَبّک فَاخْلَع نَعْلَیْکَ انّک بالوادالمقدس طوی.**** با توجه به این دو آیه ترکیب «وادی ایمن»

---

* سورهٔ مریم، آیهٔ ۵۲.
** سورهٔ طه، آیه ۱۲

ساخته شده است. که اشاره‌ای به داستان موسی در سفر از مدین به مصر دارد و گذشتن از بیابان و مشکلات آن و سرانجام برخورداری از جلوهٔ حق و برگزیده شدن به پیامبری. حافظ گذشته از تلمیحات مبهم، پنج بار ترکیب «وادی ایمن» را در شعرهای خود بصراحت آورده است، که دوبار آن، به راه طریقت و دشواریهای آن اشارهٔ مستقیم دارد. در این دو مورد نیز کلمهٔ «شب» با راه طریقت که همان وادی ایمن است همراه است:

- **شب تار است و ره وادی ایمن در پیش — آتش طور کجا موعد دیدار کجاست؟**
- **مددی گر به چراغی، نکند آتش طور — چارهٔ تیره شب وادی ایمن چه کنم؟**

در این دو بیت نیز چنانکه دیده می‌شود، موضوع ناپیدایی راه، و بخصوص این نکته که بدون کشش و عنایت حق راه بردن به مقصود در چنین شب تیره‌ای ممکن نیست، نمایان است. برای سالکی که در جستجوی وحدت با حق یا معشوق حقیقی است، عالم کثرت در واقع همان جادهٔ طریقت است، چرا که بریدن جادهٔ طریقت، قطع تدریجی یکایک تعلقات و علایق است یا گسستن از ماسوی‌الله. آنچه سبب دلبستگی و تعلق انسان به این جهان است، نفس و جسم است که این‌جهانی است. بنابراین جهاد با نفس یا مجاهده به معنی گسستن از عالم کثرت و ماده، و گسستن از عالم کثرت و ماده به معنی پیروزی بر نفس و خواهشهای جسمانی است. عالم مُلک یا جهان کثرت که در حکمت اشراق سهروردی از آن تعبیر به غرب می‌شود، عالم ماده است که خاصه‌اش ظلمت و تاریکی است در مقابل عالم ملکوت یا به تعبیر سهروردی، شرق که عالم نور و فرشتگان است. عالم ماده یا غرب به‌سبب همین صفات غالبش که کثرت تعینات و ظلمت است و هر یک از لذتها و جاذبه‌هایش، به منزلهٔ حلقه و دامی است که از طریق برانگیختن میل و علاقهٔ جسم و نفس سبب تداوم اسارت روح در زندان تن و زندان جهان می‌شود، توسط شاعران عارف و صوفی به زلف و موی محبوب تشبیه شده است. این تشبیه رفته‌رفته بخشی از اندوخته‌های ذهنی اهل طریقت شده و در تجربه‌های شهودی آنان به جلوه درآمده است و صورت یک رمز پیدا کرده است. چنانکه شیخ محمود شبستری و به تبعیت از او دیگران، زلف و موی معشوق را رمز عالم کثرت

شمرده‌اند و تجلی صفات جلالی که لازمه‌اش احتجاب و قهر است؛ درست برعکس رخ که به‌سبب نور و روشنی رمز و مظهر عالم وحدت است، و تجلی صفات جمالی که لازمه‌اش لطف و رحمت است:

تجلی گه جمال و گه جلال است　　رخ و زلف آن معانی را مثال است
صفات حق تعالی لطف و قهر است　　رخ و زلف بتان را زان دو بهر است[۱۷۲]

بنابر آنچه گفتیم تاریکی و دشواری لازمهٔ راه طریقت است. زیرا سالک مادام که در راه است هم اسیر عالم کثرت است و هم اسیر و درگیر مبارزه با نفس و خواهشهای جسمانی است و این به معنی گرفتار بودن در شب تاریک دریایی و دیگر مشکلات وابسته به آن است. تا وقتی که سالک در مرتبهٔ کوشش یا روش است و در مقام تفرقه، که شعور به احوال و افعال خویش است، در خطر است و گرفتار مشکلات و رنج؛ و زمانی که در مقام جمع است یعنی عدم شعور و آگاهی به احوال و افعال خویش که درجهٔ کمال آن را جمعِ جمع گفته‌اند، از روش بیرون می‌آید و در کشش و عنایت حق قرار می‌گیرد و مشکلات هم تمام می‌شود. قشیری می‌نویسد: «آنچه کسب بنده بود از اقامت عبودیت و آنچه به احوال بشریت سزد آن فرق بود، و آنچه از قبل حق بود از پیدا کردن معانی و لطفی کردن و احسانی، آن جمع بود...[۱۷۳]» و دنبال همین مطلب به اینجا می‌رسد که «هر که اثبات کند نفس خویش را و خلق را ولکن همه را قائم بر حق بیند این جمع بود و چون از دیدار خلق ربوده باشد و از نفس خویش و بهمگی از همهٔ اغیار بی‌خبر و بی‌علم بدانچه ظاهر شود از سلطان حقیقت و غلبت گیرد، آن جمع جمع باشد. تفرقه اغیار دیدن بود خدایرا و جمع اغیار دیدن بود به خدای و جمع جمع بهمگی از همه چیزها هلاک شدن بود و حس نایافتن به‌غیر خدای به وقت غلبهٔ حقیقت[۱۷۴]». آنچه تفرقه و جمع گفته شده است، همان تفرقه است. چون نشان شعور و آگاهی به خویشتن در آن وجود دارد و آنچه جمعِ جمع گفته شده است، در واقع و به‌طور کلی همان حالت جمع است که به معنی عدم شعور به خویش و به خلق است و استهلاک کلی و فنا از ماسوی‌الله[۱۷۵].

پیش از این گفتیم شرط رهایی از مشکلات، رهایی از خویش یا فناست که به شرط جلوهٔ جمال و یا عنایت و کشش حق ممکن است. صاحب کشف‌الاسرار

ضمن تفسیر داستان موسی در ارتباط با وادی ایمن می‌نویسد: «و مرد تا در روش خویش است، قدم وی بر زمین خطر باشد چناکه گفته‌اند: «وَ الْمُخلِصونَ عَلیٰ خَطَرٍ عظیم». بازکه به نقطهٔ جمع رسد وکشش حق دررسد، ارض خطر را با قدم او کار نباشد. و قدم خود چندان بود که در روش باشد، چون کشش آمد قدم را پی کنند، نه قدم ماند نه قدمگاه؛ اینجا سرّ **وَ قَرّبناهُ نَجِیّا** آشکار گردد و قوت دل وی همه ذکر حق بود، غذای جان وی سماع کلام حق بود، آرام وی همه با صفات و نام حق بود[۱۷۶]».

بنابراین اگر فنا شدن و غایب شدن از خویش شرط وصال است، فنا نشدن و با خویش بودن مستلزم فراق و هجران است و شب از این نظرگاه تصویر محسوس فراق و هجران. در بسیاری از تشبیهات حافظ که یک طرف آن «شب» است، طرف دیگر آن فراق و هجران است و این دو معمولاً به‌گونه‌ای با هم مربوط می‌شوند. این خود نشان می‌دهد که فراق که با درد و رنج و سرگردانی عاشق همراه است، برای حافظ مثالی بهتر از شب تاریک ندارد. چراکه اگر تجلی و عنایت وکشش که ناشی از صفات جمال یار است، با رخ و فروغ و روشنی رخسار همراه است، عدم آن که حاکی از فراق و هجران وگویای در روش بودن سالک است، نشانهٔ تجلی صفات جلال است که سالک را گرفتار درد و رنج حاصل از مشکلات طریقت و فراق و هجران می‌نماید. اما سرانجام آنچه که می‌تواند گذر از شب تاریک فراق یا طریقت دشوار را برای سالک میسر کند، همان لطف و عنایت یار یا تجلی جلوه‌ای از جمال یا صفات جمال است که در مقایسه با شب تاریک رخ روشن و چون روزِ معشوق است. با آشنایی با مفاهیم و برداشتهایی از این دست است که حافظ می‌تواند بیتی چون بیت زیر را پدید بیاورد:

- **شب ظلمت و بیابان به کجا توان رسیدن　　مگر آنکه شمع رویت به رهم چراغ دارد***.

بنابراین سفر دریایی و شب تاریکِ ملازم آن و خطراتش نشانهٔ با خویش بودن و در مرتبه و مرحلهٔ در روش بودن حافظ است. خطرات غرق شدن ناشی از فنا نشدن

---

* در حافظ خانلری برخلاف حافظ قزوینی و حافظ سایه، این بیت به این صورت آمده است:
شب تیره چون سر آرم ره پیچ‌پیچ زلفش　　مگر آنکه عکس رویش به رهم چراغ دارد.

و از خود غایب نشدن است. شیخ احمد غزالی که در رسالهٔ بحرالحقیقة طریق رسیدن به درّ حقیقت را بر هفت دریا نهاده است، در یکجا از این رساله می‌نویسد: «هر که درّ به‌دست آورد گو حدیث دریا مپرس، و هرکه مرد بحر است گو بر برّ منشین که: «ضدّان لا یجتمعان»اند، که دریا را صفتی است که هرگز زندهٔ عادتی را به کس ننماید تا آنگاه که غرقش کند و لباس عادت را ازو برکشد. پس مرده به خلق نماید تا همه وی را به حکم مردگان کنند، آن ضرب‌مثلست. اما سلطانیت این دریا عالی‌تر است که تا مرد را یک نظر هستی باقیست بر جان، دم بر عادت می‌زند. چون بدین دریا در افتاد مستغرق گردانید تا از هستی و نیستی خودش پاک گرداند. پس این معانی را در مکان سرّ او پدید آورد و دلش را به تابش آن نور منور گرداند تا حیات یابد و حیات او برعکس دیگران گردد[۱۷۷]». پس شرط وصول و رهایی از خطرات و مشکلات طریقت عشق مردن و فناست و به قول مولوی در پایان داستان «نحوی و کشتیبان» رستن از خطرات دریای کثرت و طریقت مشروط به مردن یا محو شدن است:

محو می‌باید نه نحو اینجا بدان — گر تو محوی بی‌خطر در آب ران
آب دریا مرده را بر سر نهد — ور بود زنده ز دریا کی رهد
چون بمردی تو ز اوصاف بشر — بحر اسرارت نهد بر فرق سر[۱۷۸]

می‌بینیم که این بیت حافظ که در آن سخن از شب و بیم موج و تاریکی و گرداب است کاملاً هم دنبالهٔ بیتهای قبل و هم مفسر و مکمل آنهاست. مشکلات راه عشق نشانهٔ در روش بودن و فانی نشدن و غایب نبودن از خویش یا جنبهٔ زمینی وجود حافظ است. تقاضای شراب از ساقی، تقاضای لطف و عنایت یا به‌طور کلی تجلی جمال یا صفات جمالی یا لطف و عنایت، یا همان نافه‌گشایی او به وسیلهٔ باد صباست که امکان جلوه‌گری رخ یار را از میان تاریکی زلف او ممکن می‌کند و در نتیجهٔ مستی حاصل از آن شراب یا از آن جلوهٔ رخ، سالک را به حالت جمع یا غیبت از خویش یا سکر یا فنای موقت می‌رساند و مشکلات را از میان برمی‌دارد:

نیابد زلف او یک لحظه آرام — گهی بام آورد گاهی کند شام[۱۷۹]

و به قول لاهیجی «این هر دو معنی نسبت با سالک است که گاهی نور وحدت بر دلش تابان می‌شود و در همهٔ مظاهر حق را ظاهر می‌بیند و گاهی احکام کثرت به نوعی غالب می‌گردد که اصلاً نمی‌گذارد که مشاهدهٔ نور توحید نماید... [۱۸۰]» و وقتی هم این لحظه‌های فنا یا غیبت موقت دست می‌دهد و زمان عیش میسّر می‌شود، به حکم گذرا بودن حال نمی‌پاید و دوباره تاریکی شب و زلف، خورشید رخ را می‌پوشاند و بازگشت از جمع به تفرقه امن عیش را از میان می‌برد و باز شب فراز می‌آید و دریا و موج و گرداب هایل که ناشی از شعور به هستی خویش و احساس مشکلات طریقت است.

کلمه «چنین» در جلوِ «گرداب» در واقع برای اشاره به نزدیکی آن به «منِ» شاعر است. یعنی همان نفس یا جنبهٔ منفی وجود او که در اوست و با اوست و هم اوست که مخوفترین دشمن و مایهٔ تمام گرفتاریها و مشکلات و عظیم‌ترین مانع راه برای وصول به مقصود است. این نفس که به سبب وابستگی قوتهای وهم و خیال به آن گاهی به وهم و خیال هم تعبیر می‌شود و کارش دورکردن انسان از حقیقت و عالم حقیقت و متوجه کردن وی به عالم کثرت و علایق آن است، عقل حقیقت بین و یا عقل معاد و نه عقل جزئی و معاش را در خود غرق و نابود می‌کند و مانع یقین و رستن از دام تعینات و کثرات می‌گردد. قوتهای شهوت و غضب که سرچشمهٔ تمامی رذیلت‌های اخلاقی است و از همین نفس مایه و نیرو می‌گیرد، مثل خود گرداب نفس از جمله خطراتی است که مسافر دریای طریقت را تهدید به مرگ روحانی و اسارت در ظلمت عالم کثرت می‌کند و رهایی از این دریای پرخطر جز به یاری پیری راهدان مثل خضر و یا کشتیبانی الهی، چون نوح ممکن نیست:

غرق گشته عقلهای چون جبال — در بحار وهم و گرداب خیال
کوهها را هست زین طوفان فضوح — کو امانی جز که در کشتی نوح
زین خیال رهزن راه یقین — گشت هفتاد و دو ملت اهل دین...
صدهزاران کشتی با هول و سهم — تخته‌تخته گشته در دریای وهم [۱۸۱]

ابوحامد غزالی در کتاب مشکاة‌الانوار در تأویل آیهٔ قرآن کریم که در ارتباط با بیت منظور نظر قبلاً به آن اشاره کردیم، یعنی آیهٔ ... **کَظُلُماتٍ فی بَحْرٍ لُجّیٍّ یَغْشاهُ**

مَوجٌ مِن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِن فَوقهِ سَحابٌ ظُلماتٌ بَعْضُها فَوْقَ بَعضٍ*، می‌نویسد که منظور از «**دریای عمیق پرآب** (= بحر لجی)» دنیاست با خطرهای مهلک و اشتغالات پست و کدورتهای کورکنندهٔ آن، و منظور از **موج اول**، موج شهوتهای برانگیزنده به صفات حیوانی و اشتغال به لذات حسی و آرزوهای دنیوی است تا جایی که دنیاداران را بر آن می‌دارد تا چون چارپایان به خوردن و تمتع از دنیا بپردازند و چون دوستی چیزی انسان را کور و کر می‌کند، این موج به صفت تاریکی سزاوار است. و **موج دوم** موج صفات سبعی است که انگیزهٔ خشم و دشمنی و کینه‌توزی و حقد و حسد و مباهات و فخرفروشی و زیادت‌طلبی است و سزاست که این موج هم تاریک باشد که خشم رهزن عقل است و نیز سزاست که این موج برتر از موج اول باشد زیرا که خشم اغلب بر شهوات چیره می‌گردد و به‌طوری که چون خشم طغیان کند شهوتها و لذتها را از میان می‌برد... و **ابرها**، اعتقادات ناپاک و گمانهای ناراست و خیالهای فاسد است که میان کافران و ایمان و معرفت حق و طلب روشنی از نورِ خورشید قرآن و عقل حجاب می‌گردد[۱۸۲]».

چنان‌که دیده می‌شود در تأویل غزالی نیز دریا و موج و ظلمت همانطور تأویل می‌شود که در شعر حافظ نیز قابل تعبیر است. به هرحال رهایی از عالم کثرت و ظلمات و خطرهای ناشی از نفس و تن چنانکه گفتیم به شرط فنای نفس ممکن است. به دنبال این موت اختیاری است که انسان تولدی دوباره می‌یابد و این تولد دوباره که به معنی برخاستن از سر نفس و ترک صفات انسانی و تخلق به اخلاق الهی است، شرط ورود به عالم ملکوت و رسیدن به محبوب است: لَنْ یَلِجَ مَلَکوتَ السَّمٰواتِ مَنْ لَمْ یُولَد مَرَّتینِ[۱۸۳]. و مستی که حافظ در ابتدای این غزل از ساقی طلب می‌کند، این فنا را به‌طور موقت میسر می‌کند و رستن از موج‌های دریای عالم کثرت و گرداب هولناک نفس و تن**، و عروج به ملکوت و تجربهٔ وصل شهودی را محقق می‌سازد. به قول خود حافظ:

---

* سورهٔ نور، آیهٔ ۴۰

** مولوی نیز گرداب را به تن تشبیه کرده است:

یک سو رو از گرداب تن پیش از دم غرقه شدن　　زیرا بقا و خرمی زان سوی شش سویی بود

(کلیات شمس، ج ۲، ص ۱۱)

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست　　　خیال آب و گل در ره بهانه
بده کشتی می تا خوش برانیم　　　از این دریای ناپیدا کرانه

● **بیت ششم: همه کارم ز خودکامی...**

وقتی دربارهٔ بیت قبل سخن می‌گفتیم به داستان خضر و موسی اشاره کردیم و اینکه در این داستان‌ها هم موضوع سفر دریایی بود، هم تصویری از مرید و مراد و هم عدم تسلیم و اعتراض به کارهای پیر و مراد. در واقع اعتراض موسی در مقام مرید به اعمال خضر در مقام پیر سرانجام سبب جدایی خضر از موسی شد که نتیجهٔ آن ناکام و محروم ماندن موسی بود از علمی که خضر داشت. راه درازی را که موسی برای پیداکردن خضر پیموده بود و سپس قول متابعت و صبرکردن در مقابل اعمال خضر، برای دستیابی به آن علم بود. تصویری که حافظ در بیت قبل و نیز بیتهای پیشتر از حال خود در طریقت عشق به‌دست می‌دهد حکایت از در راه بودن و نرسیدن دارد. و وقتی در عین گرفتاری و درگیری با مشکلات راه سفارش به اطاعت و پیروی محض از فرمان پیر می‌کند، این سفارش در ارتباط با حال او، سفارشی است که صحت آن را حالِ خود او دلیل است. یعنی ای کسی که در راه عشق گام نهاده‌ای از پیر کامل در این راه مدد جوی و تابع فرمان او باش وگرنه چون من گرفتار اینهمه مشکلات خواهی شد و راه بجایی نخواهی برد. از این دریای تاریکِ طوفانیِ پر خطر جز بیاری خضر یا کشتیبانی چون نوح راه به ساحل سلامت و مقصود نتوانی برد.

در بیت ششم، حافظ به عدم رعایت سفارشی ــ که خود پس از تجربه‌ای تلخ آن را دریافته است ــ اعتراف می‌کند. کلمهٔ «**خودکامی**» که به معنی به رأی و میل خود رفتار کردن است، تلویحاً بر موضوع عدم اطاعت از فرمان پیر و تسلیم نشدن به ارادهٔ او، دلالت دارد. حاصل این خودکامی «**بدنامی**» است. اما حاصل خودکامی باید نرسیدن به مقصود باشد و نرسیدن به مقصود نباید اسباب بدنامی شود. حافظ در ابیات متعددی به این عدم موفقیت خود در سلوک طریقت، یعنی وصول به فنا فی‌الله و وصل و اتحاد دائم که نتیجه‌اش بقای بعد از فنا و تحقق تولدی دیگر است، اشاره کرده است:

- **بسوخت حافظ و بوئی به زلف یار نبرد　　مگر دلالت این دولتش صبا بکند.**
- **دریغ مدت عمرم که بر امید وصال　　به سر رسید و نیامد به سر زمان فراق.**

اگر چه گاهی هم سخن از رسیدن به منزل عنقا به یاری هدهد یا مرغ سلیمان می‌گوید که:

من به سرمنزل عنقا نه بخود بردم راه　　قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم

اما در بیتی نیز بصراحت اشاره می‌کند که بی‌نصیبی وی از وصل ناشی از خودکامی و لابد عدم متابعت از پیر است:

بدان هوس که به مستی ببوسم آن لب لعل　　چه خون که در دلم افتاد همچو جام و نشد
به کوی عشق منه بی‌دلیل راه قدم　　که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد

چنانکه دیده می‌شود در هیچ کجا نرسیدن و عدم متابعت از پیر اسباب بدنامی و رسوایی نیست. بدنامی چنانکه از شواهدی دیگر در دیوان حافظ می‌توان دریافت، همان بدنامی است که از رندی و ملامتی نمایی ناشی می‌شود که نتیجهٔ تظاهر به کارهای خلاف عادت و شریعت است که معمولی‌ترین و بارزترین نوع آن رفت و آمد به میخانه و خرابات و شراب‌نوشی است:

ساغر می بر کفم نه تا زبر　　برکشم این دلق ازرق فام را
گر چه بدنامی است نزد عاقلان　　ما نمی‌خواهیم ننگ و نام را

این رفت و آمد به خرابات خواه برای شکستن نفس و گریز از خوشنامی پیش خلق باشد که خود مایهٔ غرور نفس است، و خواه ابتلای ناگزیر به محنت و فتنه‌های عشق، حاصلش بدنامی است که شیخ صنعان هم در راه عشق دختری ترسا به آن مبتلا شد:

گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن　　شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خمّار داشت

اگر مرید حقیقی راه عشق جز به معشوق نمی‌اندیشد و پروای هیچکس جز او ندارد، در رفتار و سلوک خود، طبیعی است که به مصلحت خویش نیندیشد و شرط احتیاط و رعایت انتظارات خلق را ندیده بگیرد. آن که از شراب عشق مست است،

عقل مصلحت‌اندیش ندارد تا رعایت صلاح کار خود را در نظر آورد:

صلاح کار کجا و من خراب کجا　　ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا

شوریده‌ای که در مکتب پیر مغان ــ که خود مظهر مصلحت‌ستیزی است ــ درس عاشقی آموخته است بر اراده و عقل خود حاکم نیست تا کاربر فرمان پیران مصلحت‌اندیش کند. او راه را هم از پیش نمی‌شناسد. راه در کوشش و جنبش شوریده‌وار ناشی از عشق است که پدید می‌آید. جبر عشق که هیچ کسب را به قول احمد غزالی در آن راه نیست[۱۸۴] سالک را در ظلمت بی‌راهی راه می‌برد. آنچه پیش خواهد آمد، قابل پیش‌بینی نیست. اما خیر در همان است که پیش می‌آید. راهی که در نتیجهٔ کوشش و حرکت اضطراری عاشق پدید می‌آید هر چه باشد صراط مستقیم است، گمراهی ندارد چون راهِ از پیش آماده و ساخته و پرداخته‌ای وجود نداشته است که انحراف از آن سبب گمراهی شود. عاشق شوریده در راهی می‌رود که عشق در زیر گام‌های او پدید می‌آورد، نه راهی که پیر سلامت‌جوی نشان می‌دهد.

در طریقت هر چه پیش سالک آید خیر اوست　　در صراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست

تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند　　عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست

اگر کار و بار رند عاشق دلسوخته از این دست است که سر از پا نشناخته و شوریده‌وار حرکت می‌کند بی‌آنکه از پیش به راه بیندیشد و به پیشامدها و خطرهای حتمی و محتمل، و بی‌آنکه راه به فرمان پیر آغاز کرده باشد، پس آنکس که راه به فرمان آغاز می‌کند و جانب احتیاط را از پیش رعایت می‌کند، اگر چه بظاهر عاشق می‌نماید، اما دلسوختهٔ حقیقی نیست. چون احتیاط را رعایت کردن و به دستور پیری که ملامت‌گریز است، قدم در راهی که او می‌نماید گذاشتن، نشان عقل و هوشیاری است و مصلحت‌اندیشی. درست به همین سبب است اگر رند دلسوخته‌ای چون حافظ بدنام می‌شود و صوفیان بدنام نمی‌شوند:

صوفیان جمله حریفند و نظرباز ولی　　زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد

صوفیان هم شراب نوش‌اند و هم نظرباز، اما عقل مصلحت‌اندیش حداقل به

آنان فرمان می‌دهد که دور از چشم خلق چنین کنند، تا بدنام نشوند. سر سپردن به پیری ـ که او هم حق را وسیله‌ای برای خوشنامی در میان خلق ساخته است ـ پوشش مردم فریب دیگری است که صدها عیب خود را در زیر آن پنهان کنند، پس آنان اگر بدنام نمی‌شوند سببش آن است که مرید واقعی راه عشق نیستند، عشق برای آنان بهانه و دستاویزی‌ست تا از لذائذ و تعلقات دنیوی بهرهٔ بیشتری بگیرند. آنان کار به دستور پیر می‌کنند تا به کام رسند و بدنام نشوند. گویی با ادعای مریدی، مشکل بدنامی میان خلق را حل می‌کنند چنانکه دختر رز هم وقتی کار به دستور محتسب می‌کند، گویی از خطر حرمت می‌رهد و از مستوری بیرون می‌آید.

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد　　　شد بر محتسب و کار به دستوری کرد

حافظ اگر بدنام می‌شود علتش خودکامی حاصل از شوریدگی است که راه به فرمان غلبهٔ عشق می‌رود نه به فرمان پیر که: عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست. جلوه‌هایِ رفتاریِ شوریدگیِ عشق، خواه عشق مجازی و خواه عشق حقیقی یکسان است، چنانکه جلوه‌هایِ ظهور آن در زبان نیز همانند است. عشق مجازی را از عشق حقیقی در زبان نیست که از یکدیگر تشخیص می‌دهیم، از گوینده می‌شناسیم و وقتی گوینده هم حافظ است که چنانکه گفتیم انسان را در دوگانگی هستی وی تصویر می‌کند و خود نیز از پیش نه به عارف بودن شهره است و نه به عارف نبودن، دیگر عشق را از زبان او که می‌شنویم نه باید چنانکه شیخ احمد غزالی می‌گوید، به خالق حواله کرد و نه به مخلوق[۱۸۵]. به هرحال وقتی شوریدهٔ عشق را عقل و هوشیاری نیست، نه انتظار مصلحت‌اندیشی می‌توان از او داشت و نه مواظبت بر اوامر و نواهی شرعی به منظور خوشنام زیستن در میان خلق. بنابراین خرابی و بدنامی نتیجهٔ مسلّم شوریدگی در عشق است. گوش به فرمان پیر نداشتن هم ناشی از همین شوریدگی است. کیش عشق، کیش جنون است در هیچ مذهب و مسلک دیگری نمی‌گنجد. در عشق نه بندگی وجود دارد و نه خداوندی. عشق رهایی از همهٔ قید و بندهای تجویزی و فرهنگی و اجتماعی است: پیر مغان هم که حافظ آن همه به او اعتقاد دارد در بیرون نیست در ذهن حافظ است و با همین وجود ذهنی خود مظهر عشق و سرمستی است:

بـا دو عـالم عشـق را بـیگانگی	**انـدرو هـفتاد و دو دیـوانگی**
سخت پنهانست و پیدا حیرتش	**جان سلطانان جان در حسرتش**
غـیر هـفتاد و دو مـلت کـیش او	**تخت شاهان تخته‌بندی پیش او**
مطرب عشق این زند وقت سماع	**بندگی بند و خداوندی صداع...** [۱۸۶]

و به سبب همین آزادی است که عاشق را پیر، کسی جز خود عشق نیست زیرا عشق است که همهٔ حرکات و سکنات عاشق را راهنما و سبب‌ساز است: «لا شیخَ اَبلغُ مِنِ العشق. هیچ پیر کامل‌تر سالک را از عشق نیست... هر که را پیر عشق نباشد او روندهٔ راه نباشد. عاشق به معشوق به عشق تواند رسیدن، و معشوق را بر قدر عشق بیند، هر چند که عشق به کمالتر دارد، معشوق را به جمالتر بیند[۱۸۷]».

وقتی عشق پیر عاشق است، و عاشق جز عشق که او را می‌گرداند تن به اسارت هیچ چیز و هیچ‌کس دیگر نمی‌دهد، از دو عالم آزاد است. در واقع آزادی عاشق نتیجهٔ اسارت او در عشق است: «عاشقی همه اسیریست و معشوقی همه امیری... تا عاشق مست جام شراب عشق است، از دایرهٔ عذر و عتاب بیرون است و بر وی تکلیف و مؤاخذت نه[۱۸۸].»

وقتی حافظ خود را بندهٔ عشق می‌شمارد و آزادی خود را از دو عالم به سبب همین بندگی می‌داند، در واقع اشاره به همین آزادیِ در عین اسارت دارد:

فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشـادم	**بندهٔ عشقم و از هـر دو جـهان آزادم**

این آزادی نتیجهٔ بی‌اختیاری عاشق در هنگام اسارت در جبر عشق است:

«عشق جبریست که درو هیچ کسب را راه نیست به هیچ سبیل، لاجرم احکام او نیز همه جبرست، اختیار ازو و از ولایت او معزول است، مرغ اختیار در ولایت او نپرد، احوال او همه زهر قهر بود و مکر جبر بود. عاشق را بساط مهرهٔ قهر او می‌باید بود تا او چه زند و چه نقش نهد. ... بلای عاشق در پندار اختیار است. چون این معنی تمام بدانست و آن پندار نبود، کار برو آسان‌تر شود، زیرا که نکوشد تا کاری به اختیار کند در چیزی که درو هیچ اختیار نیست:

آزاده بسـاط مـهرهٔ تـقدیر است	**در راه مراد خویش بی‌تدبیر است.** [۱۸۹]

بنابراین خرابی و بدنامی یا هشیاری و خوشنامی نتیجهٔ اعمال اختیاری عاشق نیست نتیجهٔ بازی تقدیر و جبر عشق است. در واقع حافظ اگر به پیری از پیران عصر دست ارادت نمی‌دهد به سبب آن است که آنان برخلاف ادعایشان عاشق حق نیستند عاشق خلق و تعلقات دنیوی‌اند و مهمترین دلیل آن این است که بظاهر مواظبت بر امور مردم‌پسند را هم خود رعایت می‌کنند و هم به مریدان سفارش می‌کنند. این احتیاط و مصلحت‌اندیشی عاقلانه خود نشانهٔ تقید و اسارت آنان به خلق و خلاف ادعای عشق آنان به حق است. چرا که عشق خود نفی احتیاط و مصلحت‌اندیشی است. عاشق محکوم وقت است و نه حاکم وقت. نه حلاج و نه شیخ صنعان و نه پیر مغان هیچکدام محتاط و مصلحت‌اندیش نیستند، چون عاشق‌اند. مستی و بدنامی نیز بخشی از تقدیری است که بر آنان می‌گذرد. عقل دوراندیش نیست تا آنان را در راههای سلامتِ از پیش شناخته شده گذر دهد. عشق لاابالی است که آنان را به حرکت درمی‌آورد و به پیش می‌راند تا زندگی آنان راهی نو را تعبیه کند. جبر عشق رهایی از جبر و اختیار است چون جبر و اختیار به شرط هوشیاری و بقای قوت اراده، و هوشیاری و اراده به شرط حضور عقل و اندیشه معنی و حضور دارد؛ آن که از اینها رسته است، از جبر و اختیار رسته است و آزاد شده است.

اگر حافظ به پیران عصر خود اعتقادی ندارد و ارادتی نمی‌ورزد برای این است که آنان در عین اسارت در زنجیر نفس ادعای محبت به حق می‌کنند. آیا راه سلامتی که آنان برگزیده‌اند و ایمنی آنان از رسوایی و بدنامی در میان خلق که خود حاصل مصلحت‌اندیشی در سخن و عمل در میان خلق است، خود دلیل کذب ادعای آنان نیست؟ تواضع و خشوع ظاهری آنان جز برای آن نیست که خود را در چشم خلق افکنند، حق در این میان بهانهٔ فریب خلق است. به قول سمعانی (وفات: ۵۳۴): «خود را در چشم خلق افکندن آسان کاری است، مردی آنست که خود را از چشم خلق بیفکنی. تا مطرود همهٔ درها نگشتی و قلب همهٔ درستها نشدی و نفایهٔ همهٔ ترازوها نبودی، گمان مبر که تو را ذره‌ای از خشوع نصیب است. خشوع، خشوع باطن است، به تواضع ظاهر غره نباید شدن، باطن باید که به حلیت خشوع آراسته

بود...[۱۹۰]». حافظ دُردی‌کشان خوشخو را که مانند جام با دل خونین لب خندان می‌آورند، بر زاهد ترشرویی که به هیأت خمار می‌نشیند و به نشانهٔ بیزاری از دنیا چهره درهم کشیده و افسرده می‌نماید، ترجیح می‌دهد. چراکه در لباس زهد و تصوف، خواه صوف و خواه جامهٔ کبود که زاهدان و صوفیان می‌پوشند تا به خلق بنمایند که ترک دنیا کرده‌اند و به قول هجویری دنیا را جای ماتم می‌دانند و در سوگ وصال نشسته‌اند، خشوع کاذب و ظاهری و ریاکاری می‌بینند. به همین سبب خود را مرید خرقهٔ دُردی‌کشان خوشخو می‌شمارد که علی‌رغم همهٔ دردمندی خود را گشاده‌رو و خندان نشان می‌دهند. گویی آنان بنا بر مذهب پیرمغان هم شراب می‌نوشند و هم خرقه می‌پوشند بی‌آن‌که این خرقه را بهانهٔ عیب‌جویی از دیگران و عیب‌پوشی خود و فریفتن خلق قرار دهند. آنان در باطن صوفی و زاهدند برای حق و در ظاهر دُردی‌کش و شاد و بی‌خشوع‌اند برای خلق؛ درست مثل پیر مغان که هم در ظاهر مغ است و اهل شراب و هم در باطن پیر و از دنیا رسته:

گفتم شراب و خرقه نه آیین و مذهبست   گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند

تظاهر زاهدان و صوفی‌نمایان به زهد و تواضع و خشوع از نظر حافظ نیز مثل سمعانی نشانهٔ آن است که معبود بدل کرده‌اند و به‌جای حق خلق معبود آنان است. سمعانی می‌نویسد: «ایشان گفته‌اند که درویشی را بینی گره در ابرو فکنده و تاب در پیشانی آورده بدان که معبود بدل کرده است. آن نیلوفر دیده‌ای؟ تصوف از وی باید آموخت، ظاهری با نضارت و باطنی با کسوت خشوع، جامهٔ اندوه کبودی در اندرون و سبزی بیرون، درویش چنان باید که مرقع قلب را پوشاند نه قالب را.»[۱۹۱] دردی کشان خوشخو درست بر خلاف زاهدانِ عبوس از زهد که به ظاهر به شکل و هیأت خمارانِ ترشروی می‌نشینند، دُرد می‌نوشند و در عین حال خوشخویند و عیب‌پوش؛ و اگر دل آنان در فراق یار خونین است، لب خندان می‌آورند؛ درست مثل نیلوفری که سمعانی توصیف می‌کند: «جامهٔ اندوه کبودی در اندرون و سبزی بیرون» به همین سبب حافظ خود را مرید خرقهٔ آنان می‌شمارد:

عبوس زهد به وجه خمار بنشیند　　　مرید خرقهٔ دُردی کشان خوشخویم*

در نتیجهٔ ریاکاری‌ها و گمراهی‌ها و جاهلیت‌های پیران عصر و صوفیان یا مریدان آنان، و عبادت و اعمال شائبه‌آمیز زاهدان و عابدان است که حافظ مثل عطار درمی‌یابد که در مسجد و صومعه پیر واقعی و عاشق حقیقی نیست:

در پیشگاه مسجد و در کنج صومعه　　　یک پیر کاردیده و یک مرد کارکو[۱۹۲]

و حاصل این دریافت آن است که مسجد و صومعه و خانقاه را رها کند و روی به میخانه و خرابات و دیر مغان بیاورد که در آنجا هر چه هست ریا و تظاهر نیست؛ و رند و دُردی‌کش و خراباتی شود و مرید پیر مغان، که بدنامی و رسوایی ملازم آن است:

ما را به رندی افسانه کردند　　　پیران جاهل شیخان گمراه

از دست زاهد کردیم توبه　　　وز فعل عابد استغفرالله

در این گریز از دام پیر خانقاهیِ مناجاتیِ مرقع‌پوش است که حافظ روی به عالم رندی و خرابی و بدنامی می‌آورد اما در عین این بدنامی، او که امید از رهبری و دستگیری مدعیان ریاکار بریده است، دل به همت عزیزان می‌بندد که شاید دعای آنان وی را به نیکنامی یا صاحب‌نامی نیک برساند:

ز رهم میفکن ای شیخ به دانه‌های تسبیح　　　که چو مرغ زیرک افتد نفتد به‌هیچ دامی**

شده‌ام خراب و بدنام و هنوز امیدوارم　　　که به همت عزیزان برسم به نیکنامی

پیر خانقاهی با دانه‌های تسبیحش دام گسترده است تا مرید ساده‌دل صید کند و از وی صوفی متقلب و ریاکار بسازد. خرابی و بدنامی ظاهری و دنیایی حافظ که مقابل و مخالف خوشنامی ظاهری پیر متظاهر است ناشی از عدم اطاعت از اوست و این خود هم نشانهٔ خودکامی و هم سبب‌ساز بدنامی است. حافظ «سجاده به می رنگین کردن» را از پیر مغان که خود مظهر عشق و بی‌پروایی از نام و ننگ است،

---

* این بیت مطابق ضبط حافظ سایه است. در حافظ قزوینی به جای «بنشیند»، «ننشیند» آمده است و در حافظ خانلری به جای «خرقه»، «فرقه» آمده است.

** در حافظ خانلری به جای «شیخ» در مصراع اول، پیر آمده است.

می‌پذیرد و سفارش می‌کند، نه از پیرانِ از درد و محنت‌های عشق بی‌خبر و گریزان از خطر. اما این پیر مغان که شخصیتی متقابل و متضاد با پیران عصر دارد چنانکه گفتیم در عالم خاکی به‌دست نمی‌آید و جز در شهر آرمانی ذهن حافظ جایی وطن ندارد. بنابراین متابعت از وی نیز متابعت از خویش است و تصوف حافظ که مبتنی بر عشق است، در عصری که مدعیان بویی از عشق نبرده‌اند بناچار به خودکامی و رندی و بدنامی می‌کشد. از همین روست که حافظ امید به دعای عزیزان بسته است که از این خرابی و بدنامی به نیکنامی حقیقی یا نیکمردی واقعی برسد.

همانطور که در داستان شیخ صنعانِ **منطق‌الطیر** هم اشاره کردیم، او هم پیری و خوشنامی را رها می‌کند و علی‌رغم درخواست مریدان رند و قلندر و اوباش می‌شود و در اوج بدنامی، همت عزیزان او را نجات می‌دهد. شیخ صنعان مرید راه عشق است و فکر بدنامی نمی‌کند. مسجد و کعبه را رها می‌کند و در راه عشق به میخانه و روم می‌رود و در عین خرابی و بدنامی به همت عزیزان کارش به نیکنامی می‌انجامد.[۱۹۳]

پیامبر(ص) در خواب به مرید خالص شیخ صنعان که پایمردی او سبب نجات شیخ از بلای عشق و حجاب خوشنامی می‌شود می‌فرماید:

همت عالیت کار خویش کرد　　　دم نزد تا شیخ را در پیش کرد
در میان شیخ و حق از دیرگاه　　　بود گردی و غباری بس سیاه
آن غبار از راه او برداشتیم　　　در میان ظلمتش نگذاشتیم

به قول حافظ:

● **گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن　　　شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خمار داشت.**

چنانکه پیش از این گفتیم **پیر** حافظ **پیر مغان** است که با شراب و رندی و بدنامی سر و کار دارد و این بدنامی از نام او پیداست. ارتباط جدایی‌ناپذیر حافظ در عالم شعرش با پیر مغان یا شراب و میکده و خرابات، خود حاکی از بدنامی اوست، و این بدنامی گویای تصوف عاشقانهٔ اوست، که بنیادش بر بدنامی است*. در حقیقت

* عطار ضمن داستان شیخ صنعان از قول مرید وفادار می‌گوید:

حافظ چون خود به فرمان پیر مغان ـ که چنین پیری بر ساختهٔ تصور خود اوست و در عالم واقع وجود ندارد ـ سجاده به شراب‌آلوده است، یا به عبارت دیگر به میل خود دست به این کار زده است و این عمل او نقل محافل و مجالس شده رسوا و بدنام گشته است. اما از آنجا که این رسوایی و بدنامی ظاهری در میان خلق از خوشنامی ناشی از ریای دیندار نمایان و صوفی وشان ارجمندتر و حاکی از خلوص معامله با حق است، در بیت قبل هم به مخاطب سفارش می‌کند که اگر پیر مغان گفت، سجاده به می آلوده کن، به گفتهٔ او عمل کن. این سفارش گویای این معنی هم هست که بنابراین به فرمان پیران دیگر که همهٔ ریاکاران‌اند، عمل نکن زیرا آنان از سلوک راه طریقت و مشکلات آن بی‌خبرند و به خاطر سلامت و خوشنامی و احترام در میان خلق خود را پیر می‌نمایند. بیت بعد هم شاهد و تأکیدی بر این معنی است که اگر من هم در میان خلق کارم به بدنامی و رسوایی کشیده است برای آن است که برخلاف خواست پیران ریاکار عصر از خواست خود پیروی کرده‌ام و از پیر مغان فرمان برده‌ام و سجاده به می آلوده کرده‌ام و این آلودگی و بدنامی ظاهر اگر به صفای باطن منتهی شود، باکی نیست. این سخن در عین حال حاوی این حقیقت از نظرگاه حافظ است که در میان پیران و زاهدان عصر او، پیر و زاهدی حقیقی که تنها روی به حق داشته باشد و به قول سمعانی خود را به خاطر حق از چشم خلق انداخته باشد وجود ندارد و دلیلش هم خوشنامی و سلامت آنان است، زیرا نمی‌توان عاشق بود و رسوا و بدنام و اهل ملامت نشد. این معنی که در بسیاری از غزل‌های حافظ آشکار و در تعداد زیادی مستتر است، مایهٔ پیوند میان ابیاتی است که به ظاهر گسسته می‌نمایند چنانکه در اینجا نیز مایهٔ پیوند میان بیت قبل و بیت بعد از آن است.

پیر مغان که از راه و رسم منزل‌ها خبر دارد چنانکه گفتیم نامش خود نشانهٔ رسوایی و بدنامی‌اش در میان خلق است که لازمهٔ خلوص معاملهٔ وی با حق است از آن سبب به تو می‌گوید به می سجاده رنگین کن تا زمینهٔ ملامت و جدایی تو را از خلق و زمینهٔ حضور تو را به حق فراهم آورد. زیرا شرط وصال شهودی

← عشق را بنیاد بر بدنامیست هرک ازین سر برکشد از خامیست.

و دیدار با محبوب که در بیت اول حافظ آن را از ساقی یا حق در خواست می‌کند، در گرو تحقق همین غیبت از خود از طریق مستی عشق و غیبت از خلق از طریق بدنامی و رسوایی در میان خلق است. بیت بعد تأکید همین معنی است.

قبل از آن که به توضیح بیت بعدی بپردازیم، بهتر است از نظرگاهی دیگر نیز به این بیت نگاه کنیم. اگر در این بیت «منِ» حافظ را همانطور که در تفسیر بیت اول هم اشاره کردیم، نمایندهٔ «ما» یعنی همهٔ انسانها بگیریم که در این صورت با حضرت آدم هویت یکسانی پیدا می‌کند می‌توان معنی دیگری نیز از این بیت دریافت. در این صورت خودکامی آدم خوردن گندم خواهد بود که خداوند وی را از خوردن آن منع کرده بود. خوردن گندم که ناشی از خودکامی و عصیان آدم بود سبب گمراهی و بدنامی او، و در نتیجه تبعید وی از بهشت شد: **وَ عَصیٰ آدَمُ رَبَّهُ فَغَویٰ***. رازی که با خوردن گندم و نافرمانی آدم فاش می‌شود همان اراده و مشیت سابق حق است که با تحقق آن آشکار می‌گردد. نجم رازی می‌نویسد که پیش از آن که آدم آفریده شود، ملایکه آن گندم را در زمین بهشت کاشته بودند و پرورش می‌دادند و چون خلقت آدم تمام شد، گندم که غذای آدم بود نیز تمام شد «امتحانی بکردند تا او خود غذای خود باز خواهد شناخت؟ گفتند: ای آدم در این بهشت رو و هرچه خواهی می خور، ولکن گرد آن درخت مگرد، او به فرمان گرد آن درخت نمی‌گشت اما نفس او با هیچ طعام انس نمی‌گرفت و میلش همه بدان می‌بود... آدم را اگرچه نعیم هشت بهشت در پیش نهاده بودند، اما نسبت به آن گندم، همه کاه بود، و پابند **وَ لا تَقربا هـٰذه الشَّجَرة** بر پای داشت... بازخواست حق‌تعالی از آدم نه از بهر گندم بود، که آن خود از بهر او آفریده بود... و لیکن بازخواست بدان بود که به فرمان ابلیس خورد. ندای **وَ عَصیٰ آدَمُ** به جهان در دادند. حق‌تعالی را در آن سرّها و حکمت‌های دیگر بود. همانا این سرّ تا این غایت مکنون غیب بود، اما ملایکه نمی‌دانستند.»[۱۹۴]

چنان‌که دیده می‌شود، سرّ و راز خدایی تا گندم خوردن آدم مکتوم بود و با خوردن گندم آشکار شد. در حقیقت حق راز خود را با آدم آشکار کرد اما در این میان بدنامی نصیب آدم شد؛ نکته‌ای که عراقی نیز با گذاشتن خود به جای آدم به آن

---

* سورهٔ طه، آیهٔ ۱۲۱

اشاره می‌کند*[۱۹۵]. حافظ در اینجا هم طریق ادب نگاه می‌دارد و خودکامی خود را سبب بدنامی می‌شمارد**.

عطار نیز این خودکامی آدم را به نحو دیگری بیان می‌کند. عرفان در جوهر خود نوعی عادت‌شکنی و عادت‌ستیزی است. زیرا آنچه از سر عادت پذیرفته و عمل شود هم از ارزش خود ساقط می‌شود و هم تکرار آن مایه دلتنگی می‌گردد. دینی که از روی عادت پذیرفته شود، عملی که از روی عادت انجام شود، خیری که از روی عادت تحقق یابد، قدری ندارد. حتی زندگی و عشق عادتی و تکراری بی‌قدر و مایه ملالت است. سلوک عرفانی در نهایت خروج از عادت در شیوهٔ زندگی و دین‌ورزی و عمل عادتی است. شکستن عادت و دست از آنچه کهنه و تکراری است کشیدن، کار هر کسی نیست. نیرو و اراده‌ای عظیم و ازخودگذشتگی بی‌نظیر می‌خواهد. عشق و تقدیس آن در تصوف عاشقانه یکی هم از این جهت است که نیروی اراده و ازخودگذشتگی و گذشتن از نام و ننگ و خروج از قیود عادت و دلبستگی‌های حقیر را در انسان تقویت می‌کند. عطار حکایت سقایی را بیان می‌کند که با آن که خود مشکی پر آب دارد از سقایی دیگر آب طلب می‌کند و چون این سقای دیگر از او می‌پرسد که خود آب داری چرا از من آب طلب می‌کنی؟ پاسخ می‌دهد:

گفت هین آبی ده‌ای بخرد مرا　　زان که دل بگرفت از آنِ خود مرا

عطار آنگاه از این حکایت چنین نتیجه می‌گیرد که حضرت آدم هم برای این به خوردن گندم دلیر شد که دلش از کهنه سیر شده بود و طالب نو بود:

بود آدم را دلی از کهنه سیر　　از برای نو به گندم شد دلیر

کهنه‌ها جمله به یک گندم فروخت　　هرچه بودش جمله در گندم بسوخت

عور شد دردی ز دل سر بر زدش　　عشق آمد حلقه‌ای بر در زدش

در فروغ عشق چون ناچیز شد　　کهنه و نو رفت و او هم نیز شد

چون نماندش هیچ با هیچی بساخت　　هرچ دستش داد در هیچی بباخت

---

* یادآور این بیت از عراقی:

چو خود کردند راز خویش را فاش　　عراقی را چرا بدنام کردند

** گناه اگرچه نبود اختیار ما حافظ　　تو در طریق ادب باش و گو گناه منست

دل ز خـــود بگـرفتن و مـردن بسـی   نـیست کـار مـا و کـار هـر کسـی[۱۹۶]

چنان‌که دیده می‌شود در این ابیات خوردن گندم به ارادهٔ آدم صورت می‌گیرد و علتش هم آن است که او از آنچه در بهشت برای او مهیا بود در نتیجهٔ تکرار و عادی شدن آن ملول می‌شود و دیگر برایش جاذبه‌ای ندارد. چنین حالی مایهٔ منغص شدن عیش می‌شود. خوردن گندم، در حقیقت خودکامی آدم است چون انجام عـملی است که خلاف فرمان حق است و در نتیجهٔ همین خودکامی است که خال بدنامی **وَ عَصَیٰ آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَیٰ** بر چهرهٔ او می‌نشیند و چـون در نـتیجهٔ ایـن نـافرمانی هـمهٔ نعمت‌های بهشتی از او گرفته می‌شود و اسباب عیش برای او نمی‌ماند بهشت را ترک می‌کند. شاید به همین سبب است که حافظ هم رها کردن بهشت را ناشی از خواست و ارادهٔ آدم می‌داند:

در عیش نقد کوش که چون آبخور نـماند   آدم بـــهشت روضـــهٔ دارالســـلام را

عـطار در ایـن خـودکامی آدم کـه بـه قـطع کـامل نـعمت‌ها و تـعلقات بـهشتی می‌انجامد، ترک ماسوی‌الله را مـی‌بیند کـه شـرط بـرخـورداری از عشـق حـقیقی است*[۱۹۷]. او بارها اشاره می‌کند تا سرِ مویی دلبستگی به خود و به غیر از خدا در وجود انسان باشد از عشق نصیبی نمی‌برد**[۱۹۸]. در ابیاتی که از عطار نقل کردیم، نیز عور شدن آدم از همهٔ نعمت‌ها و تعلقات سبب پـیدا شـدن درد عشـق در دل او می‌شود و عشق حق او را فرا می‌گیرد و در فروغ ایـن عشـق خـود نـاچیز و فـانی می‌شود و از تفرقه و وسوسهٔ کهنه و نو آزاد می‌شود و به جمعیت می‌رسد. در واقع ترک عادت و خودکامی آدم هم منجر به عشق و بدنامی می‌گردد و هم به جمعیت. آیا از همین چشم‌انداز است که حافظ کام‌طلبی را در «خلاف آمد عادت» می‌داند و جمعیت را از زلف پریشان کسب می‌کند:

در خلاف آمد عادت بطلب کـام کـه مـن   کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

---

* عطار نیز در الهی‌نامه همین عقیده را دارد:

زهی آدم که یک جو عشق دریافت   به یک گندم ز ملک خلد سر تـافت

** گر ز خود و هـردو کـون پـاک تـبرّا کـنی   راست بود آن زمان از تو تـولای عشـق

ور سر مویی ز تو بـا تـو بـماند بـه هـم   خام بود از تو خام پختن سودای عشـق

بدنامی آدم نتیجهٔ خلاف عادتی است که انجام می‌دهد و از گندم ممنوع می‌خورد و از این طریق همهٔ تعلقات و نعمت‌های بهشتی را ترک می‌کند تا دل او جای نزول اجلال عشق حق شود.

● **بیت هفتم: حضوری گر همی خواهی...**

حضور مصدر مجرد عربی است بنابراین یایی که به آن افزوده شده است مصدری نیست و یاء وحدت است. قبل از به پایان بردن راه طریقت و وصول به حقیقت، حضور دایم ممکن نیست و فقط گاه‌گاهی دولت حضور موقت دست می‌دهد. به همین سبب هم در بیت اول این غزل، حافظ از ساقی، جامی (کاساً) طلب می‌کند و از باد صبا انتظار آوردن بویی از زلف یار دارد. کلمهٔ «حضوری» را عطار نیز بارها به کار برده است:

● **اگر با خود بری یک ذره نوری ... بود زان نور خورشیدت حضوری**[۱۹۹].

● **پراکنده مشو تا وانمانی ... حضوری جوی تا تنها نمانی**[۲۰۰].

● **حضوری چو تو را همراه باشد ... دلت شایستهٔ آن راه باشد**[۲۰۱].

● **چون حضوری نیست در مسجد دمی ... بی‌مرقع گرد و در بازار شو**[۲۰۲].

به هر حال «حضور» و «غیبت» یک زوج اصطلاح عرفانی لازم و ملزوم یکدیگر است. لازمهٔ حضور به حق، غیبت از خلق و لازمهٔ حضور به خلق غیبت از حق است.

هجویری می‌گوید: «... غیبت از خود حضور به حق آمد و حضور به حق غیبت از خود، چنانکه هر که از خود غایب به حق حاضر و هر که به حق حاضر از خود غایب[۲۰۳]». غیبت از خود، غیبت از خلق را هم در بر دارد. قشیری می‌نویسد: «و اما حضور، حاضری بود به حق، زیراکه او چون از خلق غایب بود، به حق حاضر بود. بدان معنی که پندارد که حاضر است و آن از غلبهٔ ذکر حق بود بر دل تا او به دل با خدای حاضر باشد، او با حق حاضر باشد برحسب غیبت او از خلق. اگر همگی از خلق غایب بود، همگی به حق حاضر بود[۲۰۴]». بنابراین غیبت از خود و خلق که ارتقا به حالت فناست، لازمهٔ حضور است. درخواست حافظ از حق برای این که جامی از

جلوهٔ جمال خویش به او بدهد تا مست شود، از یک طرف نشانهٔ با خود بودن و در راه بودن است و از سوی دیگر طالب حضور بودن. سخنانی نیز که دربارهٔ دشواری‌های راه عشق پس از آن درخواست می‌گوید همه نشانهٔ غیبت از حق و حضور به خود و خلق است. به همین سبب بیت آخر پاسخ محبوب به درخواست حافظ در بیت نخست است که می‌گوید اگر طالب حضور و تجلی هستی باید از او غایب نباشی. وقتی که با محبوب دیدار کردی، دنیا را رها کن و فرو بگذار. رها کردن دنیا به معنی غیبت از خلق و خود و هر چیزی است که به دنیا مربوط می‌شود. به قول عطار فنا شرط حضور است:

در حضور او کسی ننشست تا فانی نشد　　　گر سر مویی ز ما باقی بود تاوان کنیم[۲۰۵]

و عیش در منزل جانان به معنی همان لحظهٔ حضور است که زندگانی حقیقی عارف است. عدم حضور برای عارف و سالک حق عذاب جاویدان است. باز هم به قول عطار:

هر نفس کان در حضور او زنی　　　عمر تو آن است و آن خواهد بُدن
ور نخواهد بود همراهت حضور　　　پس عذاب جاودان خواهد بُدن[۲۰۶]

عطار، در مصیبت‌نامه حکایت جوانی را نقل می‌کند که پیش پیر نامداری که عزلت اختیار کرده و روی از خلق پوشیده است می‌رود و از او می‌پرسد که: از تنهایی تنگدل نمی‌گردی؟ پیر در پاسخ می‌گوید:

با خدای خویش دایم در حضور　　　چون توان شد تنگدل، از پیش دورا!
هر که او با همدم خود همبر است　　　یک‌دم از مُلک دوکَونش خوش‌تر است[۲۰۷]

اگر رسیدن به این لحظه‌ای که از دو کَون خوش‌تر است و عیش در منزل جانان، مشروط به غیبت از خود و خلق است، که از طریق ملامت میسر می‌گردد، پس چاره‌ای از عشق که زمینهٔ این ملامت و گریز از خلق و خود را فراهم می‌آورد، نیست. احمد غزالی کمال عشق را ملامت می‌داند و این ملامت نیز کمالش آن است که از ملامت خلق و ملامت خود بگذرد و به ملامت معشوق بینجامد: «کمال عشق ملامت است و ملامت سه روی دارد: یک روی در خلق، و یک روی در عاشق و یک

روی در معشوق. آن روی که در خلق دارد، صمصام غیرت معشوق است تا به اغیار باز ننگردد و آن روی که در عاشق دارد، صمصام غیرت وقت است تا به خود باز ننگرد، و آن روی که در معشوق دارد، صمصام غیرت عشق است تا قوت هم از عشق خورد و بستهٔ طمع نگردد و از بیرونش هیچ چیز درنیابد... و هر سه صمصام غیرت است در قطع نظر از اغیار[۲۰۸]».

این ملامت و رسوایی و بدنامی که به غیبت از خلق و خود می‌انجامد از نظر حافظ با اطاعت از فرمان پیر مغان در آلوده کردن سجاده به می تحقق می‌یابد و ارتکاب به چنین عملی وقتی ممکن است که عشق، بی‌پروایی دست زدن به چنین کاری را در سالک به وجود آورد.

مآخذ و یادداشت‌ها

● معنی و زمینه‌های آن در جهان شعر حافظ

۱. نگاه کنید مثلاً به بحث دکتر هومن در کتاب زیر:
ـ حافظ، محمود هومن، به کوشش اسماعیل خوئی، کتابفروشی طهوری، ۱۳۴۷. و نیز:
ـ یاداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، به کوشش اسمعیل صارمی، صص ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۰ [دکتر قاسم غنی با توجه به کلمات «شباب» و «پیری» در چند غزل آنها را به دورهٔ پیری یا جوانی حافظ نسبت داده است. اما اینها بیش از چند غزل نیست.]
۲. فروزانفر، بدیع‌الزمان، احادیث مثنوی، مؤسسهٔ چاپ و انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۷، ص ۱۱۸ [نقل از وسائل الشیعه، چاپ تهران، ج ۲. ص ۳۳۷]
۳. مولوی، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسن، به اهتمام دکتر نصرالله پورجوادی، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۷۳، ابیات ۱۴۹۷-۱۵۰۴.
۴. محیی‌الدین عربی، الفتوحات المکیه، المجلد الثانی، ص ۲۷۴.
۵. نجم رازی، مرصاد العباد، به اهتمام دکتر محمد امین ریاحی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۶۵، ص ۶۶.
۶. غزالی، ابوحامد محمد، کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیوجم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ج ۱، ۱۳۶۱، ص ۴.
۷. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، منطق‌الطیر، به اهتمام دکتر سید صادق گوهرین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶، صص ۷۶-۷۸.
۸. نگاه کنید به کتاب‌های مشهور عرفانی مثلا:
ـ کلاباذی، ابوبکر، التعرف لمذهب اهل التصوف، ص ۲۱.
ـ هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان بن ابی الجلّابی الهجویری، کشف المحجوب، از روی متن تصحیح شده والنتین ژوکوفسکی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، سال ۱۳۳۶، ص ۳۴.
ـ قشیری، ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، بدیع‌الزمان فروزانفر، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱، ص ۴۶۸.

ـ نیکلسون، رینولد، پیدایش و سیر تصوف، ترجمهٔ محمد باقر معین، انتشارات توس، ص ۴۱ به بعد.
۹. سنایی، حدیقةالحقیقة، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ص ۶۷۰.
۱۰. همان کتاب، ص ۴۹۴.
۱۱. مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ابیات ۳۶۱-۳۶۳.
۱۲. همان کتاب، در موارد متعدد، مثلاً دفتر چهارم، بیت ۱۳۶۱ به بعد.
۱۳. عطار، شیخ فریدالدین، تذکرةالاولیاء، تصحیح رنولد الن نیکلسون، النصف الاول، ص ۱۲.
۱۴. السمعانی، شهاب الدین ابوالقاسم احمد بن ابی الظفر منصور، روح‌الارواح، تصحیح نجیب مایل هروی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۲۳۱.
۱۵. عطار، منطق‌الطیر (پیشین)، صص ۱۶۸ و ۱۶۹.
۱۶. نگاه کنید از جمله به کتاب‌های زیر:
ـ شیخ الاسلامی، اسعد، تحقیق در مسائل کلامی ازنظر متکلمان اشعری و معتزلی، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۶۳، ص ۱۰۶ به بعد.
ـ بدوی، عبدالرحمن، مذاهب الاسلاميين، الجزء الاول، دارالعلم للملائين، بيروت، ص ۴۵۶.
۱۷. بی‌نام، خلاصهٔ شرح تعرف، تصحیح دکتر احمد علی رجایی، بنیاد فرهنگ ایران، ص ۹۱.
۱۸. عین‌القضات همدانی، تمهیدات، تصحیح عفیف عسیران، انتشارات کتابخانهٔ منوچهری، چاپ دوم، صص ۱۱۸ و ۱۲۰.
۱۹. همان کتاب، صص ۱۸۸ و ۱۸۹.
۲۰. همان کتاب، صص ۱۸۸-۱۸۹.
۲۱. عین‌القضات همدانی، نامه‌ها، تصحیح علینقی منزوی و عفیف عسیران، بنیاد فرهنگ ایران، ج ۲، ص ۱۸۶.
۲۲. میبدی، ابوالفضل، کشف الاسرار وعدة الابرار، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ج ۱، ۱۳۶۱، صص ۱۶۱-۱۶۲.
۲۳. هجویری، کشف‌المحجوب (پیشین)، ص ۷۵.
۲۴. راتکه رودلف، اوکین برند و جان، دو اثر از حکیم ترمذی، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، نشر مرکز، چاپ اول، تهران ۱۳۷۹، صص ۹۵ و ۱۱۶.

۲۵. عطار، شیخ فریدالدین محمد، دیوان، به اهتمام تقی تفضلی، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۶۲، صص ۵۸۵-۵۸۶.
۲۶. همان کتاب، صص ۶۳۸-۶۳۹.
۲۷. همان کتاب، ص ۶۸۴ [و نیز نگاه کنید به تأویل این شعر در کتاب زیر:
- پورنامداریان، تقی، دیدار با سیمرغ، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۵، صص ۱۵۹-۱۹۶].
۲۸. عطار، دیوان (پیشین)، ص ۵۲.
۲۹. همان کتاب، صص ۱۹۴-۱۹۵.
۳۰. همان کتاب، صص ۶۰۳-۶۰۴.
۳۱. همان کتاب، ص ۵۷۱.
۳۲. همان کتاب، صص ۳۵۵-۳۵۶.
۳۳. همان کتاب، ص ۶۵۹.
۳۴. عطار، منطق‌الطیر (پیشین)، ص ۱۰۶.
۳۵. همان کتاب، ص ۱۰۶.
۳۶. همان کتاب، ص ۱۰۵.
۳۷. همان کتاب، صص ۱۰۵-۱۰۶.
۳۸. همان کتاب، ص ۱۰۴.
۳۹. همان کتاب، ص ۱۰۴.
۴۰. همان کتاب، ص ۱۰۱.
۴۱. همان کتاب، ص ۱۰۴.
۴۲. سنایی، دیوان، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات کتابخانهٔ ابن‌سینا، تهران، ۱۳۴۱، ص ۱۰۴.
۴۳. همان کتاب، ص
۴۴. دیچز، دیوید، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۴۵.
۴۵. پورداود، ابراهیم، یشت‌ها، کتابخانهٔ طهوری، چاپ دوم، ج ۲، ص ۵۹۰.
۴۶. الدیلمی، ابوالحسن علی بن محمد، عطف الالف المألوف علی اللام المعطوف، تصحیح ج.

ک. قادیه، ص ۸۹ و نیز نگاه کنید به:

ـ روزبهان بقلی، عبهر العاشقین، تصحیح هنری کربین و محمد معین، انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، سال ۱۳۶۰، ص ۱۳۱.

۴۷. عین القضات، تمهیدات (پیشین)، ص ۱۰۶.

۴۸. همان کتاب، همان صفحه.

۴۹. زرین‌کوب، عبدالحسین، جستجو در تصوف ایران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷، ص ۱۲۰.

۵۰. زرین‌کوب، عبدالحسین، از کوچهٔ رندان، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۵۴، ص ۱۹۴.

۵۱. عین‌القضات، تمهیدات (پیشین)، ص ۱۸۹. [ترکیب «مسخر مختار» که عین القضات بارها به کار برده است، فشردهٔ سخنان ابوحامد، محمد غزالی است. در توضیح «کسب» که «جبریّه» برای پاسخ به اشکالات «مقدّره» در نظریهٔ جبر عنوان کرده‌اند، اگر سخنان غزالی را به خلاصه‌ترین صورت درآوریم حاصلش «مجبور مختار» خواهد شد: «عمل طبیعت جبر محض، و فعل خدا اختیار محض است، اگرچه مانند انتخاب بشر نیست که بین شقوق گوناگون در نوسان باشد و فعل بشر تلفیقی میان این دو است یعنی انتخابی است جبری و ضروری. طبیعت اصلاً قدرت انتخاب ندارد، خدا در انتخاب آزاد است و حال آنکه بشر مجبور به انتخاب است.» نگاه کنید به:

ـ عبدالحکیم، خلیفه، عرفان مولوی، ترجمهٔ احمد محمدی، احمد میرعلایی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ سوم، ۱۳۵۶، ص ۸۱.

۵۲. همان کتاب، ص ۴۶.

۵۳. نجم رازی، مرصاد العباد (پیشین)، ص ۴۳.

۵۴. نیکلسن، شرح مثنوی معنوی، ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴، ج ۱، ص ۱۳۳.

۵۵. نجم رازی، مرصاد العباد (پیشین)، صص ۴۳ و ۶۶.

۵۶. فروزانفر، بدیع‌الزمان، احادیث مثنوی (پیشین)، ص ۱۱۵ و نیز در معنی این حدیث که اهل سنت ظاهر آن را گرفته‌اند نگاه کنید به:

ـ میبدی، کشف‌الاسرار وعدة الابرار (پیشین)، ج ۲. ص ۱۳.

۵۷. نجم رازی، مرصاد العباد (پیشین)، صص ۶۶، ۲۱.

۵۸. کتاب مقدس، عهد عتیق، سفر پیدایش، باب سیم، آیه‌های ۲۰-۳۴.

۵۹. نجم رازی، مرصاد العباد (پیشین)، ص ۴۱.

۶۰. همان کتاب، ص ۴۵.

۶۱. نگاه کنید برای نمونه به کتاب‌های زیر:

- بی‌نام، ترجمهٔ تفسیر طبری، تصحیح حبیب یغمایی، صص ۵۳ و ۵۴.

- حقوقی عسکر، تحقیق در تفسیر ابوالفتوح رازی، ج ۳، صص ۶ و ۷.

۶۲. عطار، منطق‌الطیر (پیشین)، ص ۱۷۵.

۶۳. همان کتاب، ص ۳۶.

۶۴. عطار، شیخ فریدالدین، الهی‌نامه، تصحیح فؤاد روحانی، انتشارات کتابفروشی زوّار، ص ۱۲۷.

۶۵. عطار، دیوان (پیشین)، ص ۸۱.

۶۶. عطار، تذکرة‌الاولیاء (پیشین)، النصف الاول، ص ۳۶.

۶۷. همان کتاب، النصف الثانی، ص ۳۴.

۶۸. همان کتاب، ص ۲۶.

۶۹. همان کتاب، ص ۱۴۰.

۷۰. عطار، الهی‌نامه (پیشین)، ص ۳۲.

۷۱. عطار، شیخ فریدالدین، مصیبت‌نامه، به اهتمام و تصحیح دکتر نورانی وصال، انتشارات زوّار، چاپ چهارم، ۱۳۷۳، صص ۳۶۱-۳۶۲.

۷۲. همان کتاب، ص ۳۶۰.

۷۳. همان کتاب، صص ۳۵۹-۶۰.

۷۴. عطار، دیوان (پیشین)، صص ۷۲-۷۳.

۷۵. نگاه کنید برای نمونه به منابع زیر:

- میبدی، کشف‌الاسرار وعدة الابرار (پیشین)، ج ۵، ص ۶۲۲.

- روزبهان بقلی، شرح شطحیات، تصحیح هنری کربین، انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، ص ۶۰۴.

- روزبهان بقلی، مشرب الارواح، تصحیح نظیف محرم خواجه، صص ۱۳۳ و ۲۷۳.

۷۶. غزالی، احمد، مجموعهٔ آثار فارسی، به اهتمام احمد مجاهد، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، صص ۲۹۱ و ۲۹۲.
۷۷. پورنامداریان، تقی، **تفسیری دیگر از شیخ صنعان**، نشریهٔ نامهٔ فرهنگستان، سال سوم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۷۶.
۷۸. عطار، منطق‌الطیر (پیشین)، ص ۸۴.
۷۹. عطار، الهی‌نامه (پیشین)، ص ۱۲۶-۱۲۷.
۸۰. نظامی، شرفنامه، تصحیح ی.ا.برتلس، نشریات فرهنگستان علوم جمهوری شوروی، ص ۶.
۸۱. میبدی، کشف‌الاسرار (پیشین)، ج ۵، ص ۶۲۶.
۸۲. عطار، الهی‌نامه (پیشین)، ص ۲۹۷.
۸۳. مولوی، مثنوی، دفتر دوم، ابیات ۱۶۷-۱۷۳.
۸۴. روزبهان بقلی، شرح شطحیات (پیشین)، ص ۳۱۶.
۸۵. مولوی، کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۴۰، جزو دوم، ص ۲۲۱.
۸۶. همان کتاب، جزو ششم، ص ۱۷.
۸۷. محمد بن منور، اسرارالتوحید، مقدمه، تصحیح، تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، مؤسسهٔ انتشارات آگاه، ۱۳۶۶، صص هشتاد و شش ـ نود و چهار.
۸۸. همان کتاب، ص نود و چهار.
۸۹. نجم رازی، مرصاد العباد (پیشین)، ص ۴۱.
۹۰. دربارهٔ عالم برزخ و خصوصیات و نتایج مترتب بر آن نگاه کنید به:
ـ پورنامداریان، تقی، رمز و داستان‌های رمزی، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۵، ص ۲۵۰ به بعد.
۹۱. همان کتاب، ص ۱۲۰ [و نیز حدیث‌های دیگر در همین زمینه]
۹۲. دربارهٔ تفسیر این آیه و ارتباط آن با معجزه نگاه کنید به:
ـ کشف‌الاسرار میبدی (پیشین)، ج ۵، ص ۶۱۵ به بعد.
۹۳. نمونه‌های این تأویل‌ها بسیار فراوان است. تنها برای دیدن چند نمونه نگاه کنید به:
ـ رمز و داستان‌های رمزی (پیشین)، ص ۱۲۴ به بعد.

۹۴. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، سه رساله از شیخ اشراق، تصحیح نجفقلی حبیبی، انتشارات انجمن فلسفهٔ ایران، رسالهٔ کلمة التصوف، ص ۱۲۹.

۹۵. عین القضات، نامه‌ها، تصحیح علینقی منزوی و عفیف عسیران، بخش اول، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ص ۲۱۶.

۹۶. نویا، پل، تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۶۵، ص ۶۷.

● صورت و ظرایف هنری در شعر حافظ

۱. قاآنی، دیوان حکیم قاآنی شیرازی، تصحیح محمد جعفر محجوب، ص ۸۱۹.
۲. فولادوند، محمدمهدی، رباعیات خیام، کتابفروشی فروغی، ص ۳۵.
۳. پورنامداریان، تقی، در سایهٔ آفتاب، انتشارات سخن، ۱۳۸۱ [در این کتاب نمونه‌های این عادت‌ستیزی‌ها آمده است].
۴. سعدی تناسب‌های صوری را از جمله از طریق تکرار یک کلمه در ترکیب‌ها و عبارات مختلف و با معانی مختلف پدید می‌آورد. از راه این تکرار معمولاً موسیقی درونی شعر تقویت می‌شود و نیز ساختمان بیت در نتیجهٔ روابط و تجانس ترکیبات، به سبب وجود عنصر مشترک در آنها، استوار می‌گردد. چنانکه تکرار واژهٔ «سر» در بافت‌ها و عبارات کنایی «سر رفتن»، «سر با کسی بودن»، «بر سر چیزی بودن» و نیز «سرپیچیدن» و «به‌سر بردن» در بیت‌های زیر:

● ما را سریست با تو که گر اهل روزگار   دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم

● گر سرم می‌روداز عهد توسربازنپیچم   تا بگویند پس از من که به سر برد وفا را

و گاهی اصرار در رعایت این تناسب‌ها سبب می‌شود که بعضی تصرفاتِ زبانی را نیز، به خاطر ایراد آن روا دارد. چنانکه در بیت زیر «چه سر دارد» بناچار به‌جای «چه در سر دارد» به‌کار رفته است:

● از آن متاع که در پای دوستان ریزند   مرا سریست ندانم که او چه سر دارد.

نمونهٔ این تصرفات زبانی را برای ایراد چنین تناسب‌هایی در بوستان نیز می‌بینیم:

● من اول که این کار سر داشتم   دل از سر به یک بار برداشتم.

که در این بیت نیز عبارت «کاری (را) سر داشتن» به جای «سرِ کاری (را) داشتن» یا «کاری در سر داشتن» به‌کار رفته است.

در حوزهٔ کتمان معنی نیز سعدی از طریق آوردن کلماتی که دو معنی دارند، و گاهی در بافتی که چند کلمه می‌تواند مفهومی دیگر غیر از مفهوم اصلی تداعی کند، عمل می‌کند. اما غالباً این معنی دیگر دری به عمق و یا سطحی دیگر نمی‌گشاید، بلکه در همان سطح ظاهر درکنار معنی اصلی قرار می‌گیرد. چنان‌که کلمات «مشتری» و «بها» که علاوه بر معنی مشهور، اولی به معنی «ستارهٔ برجیس» و دومی به معنی «روشنی و درخشندگی»، در بیت زیر ابهام معنایی

ایجاد می‌کند:

● **مشتری را بهای روی تو نیست   من بدین مفلسی خریدارت**

برای دیدن بیت‌های نقل شده نگاه کنید به:

ـ سعدی، بوستان، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، چاپ اول ۱۳۵۹، ص ۱۱۳.

دربارهٔ این موضوع نیز نگاه کنید به:

ـ سمیعی، احمد، **سعدی در غزل**، نشردانش، سال نهم، شمارهٔ پنجم، مرداد و شهریور ۱۳۶۸، صص ۲-۱۳.

۵. میبدی کشف‌الاسرار (پیشین)، ج ۵، ص ۲۸۷.

۶. غزالی، ابوحامد محمد بن محمد، منهاج العابدین، تصحیح احمد شریعتی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۵، صص ۶۹ و ۷۰.

۷. عطار، الهی‌نامه (پیشین)، ص ۱۵۹.

۸. نگاه کنید از جمله به کتاب‌ها و مقاله‌های زیر:

ـ خرمشاهی، بهاءالدین، ذهن و زبان حافظ، نشرنو، ۱۳۶۱، ص ۹۸ به بعد.

ـ مرتضوی، منوچهر، مکتب حافظ، چاپ دوم، انتشارات توس، ۱۳۶۵، ص ۴۴۴-۴۴۸.

ـ ملاح، حسینعلی، حافظ و موسیقی، انتشارات هنر و فرهنگ، چاپ دوم، ۱۳۶۳، صفحات مختلف.

دربارهٔ ایهام کلمات و موسیقی حاصل از همخوانی حروف چندمقاله‌ای نوشته شده است. در سال ۱۳۵۴، درکتابی که بعدها در ۱۳۵۷ منتشر شد، ضمن بررسی این موضوع در شعر احمد شاملو، به این نکته که شاملو این هنر را از حافظ و مطالعهٔ دیوان او آموخته است، با ذکر شواهدی از حافظ اشاره کرده بودم (← تأملی در شعر احمد شاملو، ص ۲۷۲ به بعد و ص ۳۰۸ به بعد، چاپ ۱۳۵۷) آقای احمد سمیعی نیز بعدها به تفصیل به تحقیق این موضوع در شعر حافظ پرداخت (← نشر دانش، سال چهارم، شمارهٔ پنجم، مرداد و شهریور، ۱۳۶۳، ص ۳ به بعد) استاد شفیعی کدکنی در موسیقی شعر نکته‌های ظریفی را دربارهٔ موسیقی شعر حافظ یادآور شده‌اند (← موسیقی شعر، مؤسسهٔ انتشارات آگاه، تابستان ۱۳۶۸، ص ۴۳۷ به بعد.)

۹. مجلهٔ هفت هنر، مقالهٔ **حافظ چندین هنر**، دکتر باستانی پاریزی، شمارهٔ ۴، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

۱۰. آقای حسینعلی ملاح نوشته‌اند که اگر این وزن‌های عروضی را به صورت وزن موسیقیایی بنویسیم می‌توان به تقریب گفت که: «مجموع اشعار حافظ در چهار وزن و یا احتمالاً در سه وزن سروده شده است. (← حافظ و موسیقی، ص ۳۷)

۱۱. همان کتاب، ص ۳۱.

۱۲. ابن جنی، ابی الفتح عثمان، الخصائص، تحقیق محمدعلی النجار، الجزء الاول، لبنان، ص ۶۵.

۱۳. ابن‌سینا، مخارج الحروف، مقابله و تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری، ص ۵۳.

۱۴. دربارهٔ موسیقی شعر حافظ نیز نگاه کنید به نکته‌های تازه و قابل تأمل در کتاب زیر:

ـ موسیقی شعر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، ۱۳۶۸، از ص ۴۲۱ به بعد، بخصوص مطالبی که از صفحهٔ ۴۳۷ به بعد آغاز می‌شود.

۱۵. مثلاً مقایسه کنید دو غزل را با مطلع‌های زیر، در وزن عروضی واحد (مفعول فاعلاتن، مفعولُ فاعلاتن) اما در دو مایهٔ عاطفی کاملاً مختلف:

- **از زنگ لشکرآمد بر قلب لشکرش زن ای سرفراز مردی مردانه بر سرش زن.**
- **رو سر بنه ببالین تنها مرا رها کن ترک من خراب شبگرد مبتلا کن**

ضرب و طنین وزن عروضی فوق، برای مایهٔ عاطفی بیت اول که حال و هوای حماسی دارد مناسب‌تر است اما آنچه موسیقی آن را نرم و ملایم و مناسب بار عاطفی بیت دوم کرده است، موسیقی حاصل از اصوات درون شعر و قافیه و ردیف است.

۱۶. حق‌شناس، علی محمد، آواشناسی، انتشارات آگه، چاپ پنجم، ۱۳۷۶، صص ۸۶-۸۷.

۱۷. سعدی، بوستان (پیشین)، ص ۱۴۸.

۱۸. برای نمونه نگاه کنید به مآخذ شمارهٔ ۴۷، در همین بخش.

۱۹. کلمهٔ «سبب»، از جمله در مآخذ زیر به معنی «بند و رسن» به‌کار رفته است:

ـ سورهٔ حج آیهٔ ۱۵: «مَن کانَ یَظُنُّ اَن لَن یَنصرهُ اللّه فی الدنیا والاخرة فلیمدد بسبب الی السماء ثم لیقطع...». سبب، در این آیه چنانکه در ترجمهٔ کشف الاسرار میبدی، «رسن» معنی شده است. (← ج ۶، ص ۳۲۸ و ۳۲۹) و نیز نگاه کنید به:

- شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر الاشعار العجم، تصحیح محمد بن عبدالوهاب القزوینی، و مدرس رضوی، ص ۳۲.
- مولوی، مثنوی معنوی، دفتر اول، بیت ۸۴۷.

این سبب چه بود به تازی گو رسن　　اندین چه این رسن آید به فن

۲۰. نظامی گنجوی، مخزن الاسرار، به سعی و اهتمام عبدالکریم علی اوغلی علی‌زاده، مصحح متن ی. ا. برتلس، ص ۸.
۲۱. این شاهد در کتاب ذهن و زبان حافظ، در شمار ایهام و تناسب ذکر شده است (ص ۱۲۷)
۲۲. غزالی، احمد، مجموعهٔ آثار فارسی (پیشین)، سوانح صص ۳۵-۳۶.
۲۳. عین القضات، تمهیدات (پیشین)، ص ۲۱۷.
24. Lane, Edward William. *Arabic-English Lexicon*, Beirut-Lebonan, 1968, P. 2527.
۲۵. دیوان حافظ، پرویز ناتل خانلری، چاپ اول، چند یادداشت، ص ۱۰۰۳.
۲۶. در ارتباط قصه با قُصه و معنی بیت موردنظر نیز نگاه کنید به توضیحات دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر، صص ۴۴۹-۴۵۰.
۲۷. انصاری هروی، ابوعبدالله، طبقات الصوفیه، انتشارات توس، ۱۳۶۲، ص ۳۹۳.
۲۸. کامل مصطفی الشیبی، شرح دیوان الحلاج، الجزءالاول، بغداد - بیروت، الطبقه الاولی، ص ۱۷.
۲۹. همان کتاب، همان صفحه.
۳۰. عطار، تذکرة الاولیاء (پیشین)، ج ۱، ص ۴۰.
۳۱. سنایی، دیوان (پیشین)، ص ۸۰۶.
۳۲. سنایی، حدیقة الحقیقة (پیشین)، ص ۴۸۸.
۳۳. همان کتاب، ص ۳۷۱.
۳۴. فروزانفر، بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، ص ۵۳۰.
۳۵. نظامی، هفت پیکر، تصحیح وحید دستگردی، مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی.
۳۶. همان کتاب، ص ۲۲۸.
۳۷. نظامی گنجوی، لیلی و مجنون، تصحیح ی.ا.برتلس، آکادمی علوم جمهوری شوروی، ادارهٔ انتشارات دانش، ص ۱۸۵.
۳۸. کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، دیوان، به اهتمام حسین بحرالعلومی، انتشارت دهخدا،

تهران، ۱۳۴۸، ص ۷۴۰.

۳۹. البستی، ابوالفتح، دیوان، تحقیق درية الخطيب و لطفی الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق ۱۹۸۹، ص ۲۲۶.

۴۰. مولوی، دیوان کبیر (پیشین)، ج ۲، ص ۲۰۵.

۴۱. الباخرزی، دمیة القصر و عصرة اهل العصر، تحقیق محمد التوبخی، دار نظام الصحافة و النشر و التوزیع، دمشق، ج ۲، ص ۸۵۵.

۴۲. نظامی گنجوی، مخزن‌الاسرار، تصحیح وحید دستگردی، مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی، ص ۱۳۵.

۴۳. مولوی، دیوان کبیر، ج ۴، ص ۵.

۴۴. کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، دیوان، (پیشین)، ص ۸۴۵.

۴۵. غزالی، احمد، مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی (پیشین)، ص ۲۷۰.

۴۶. همان کتاب، ص ۳۱۴.

۴۷. برای نمونه نگاه کنید به کتاب‌های زیر:

- حافظ شیرین سخن، دکتر محمد معین، به کوشش دکتر مهدخت معین، صدای معاصر، چاپ سوم، ۱۳۷۵، صص ۵۸۸-۵۹۴.

- شعر و زندگی حافظ، به کوشش دکتر منصور رستگار، چاپ چهارم، مقاله‌های مختلف، بخصوص: سرچشمه‌های مضامین حافظ (دکتر محمد امین ریاحی، صص ۲۵۵-۲۷۰) ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ (دکتر ضیاءالدین سجادی، صص ۲۷۱-۲۹۲) چند نکته دربارهٔ شعر و زندگانی حافظ (دکتر محمدجعفر محجوب، ص ۲۰۷ به بعد) و نیز مقدمه یا متن کتاب‌های زیر:

- دیوان خواجه حافظ شیرازی، به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، کتابفروشی محمدعلی علمی، مقدمه ص ۸۴ و نیز حواشی متن.

- از کوچهٔ رندان، عبدالحسین زرین‌کوب (پیشین).

- مکتب حافظ، منوچهر مرتضوی (پیشین).

- حافظ‌نامه، بهاءالدین خرمشاهی (پیشین)، مقدمه و متن، اینجا و آنجا.

- ذهن و زبان حافظ، بهاءالدین خرمشاهی (پیشین).
- حافظیات، علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، شرکت انتشارات مسلم، همدان، ۱۳۷۰، بخش دوم.
- آئینهٔ جام، شرح مشکلات دیوان حافظ، دکتر عباس زریاب خویی، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۸، اینجا و آنجا در صفحات مختلف.
- حافظ جاوید، هاشم جاوید، انتشارات فرزان، تهران ۱۳۷۵.
- گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ، دکتر محمد امین ریاحی، انتشارات علمی، ۱۳۶۸، بخصوص از ص ۱۸۷ به بعد.

۴۸. عطار، الهی‌نامه (پیشین)، صص ۱۴۹-۱۵۰.

۴۹. روزبهان بقلی، عبهر العاشقین، ص ۴۱.

۵۰. از میان همهٔ شواهدی که دلالت بر این دارد که دیدار جمال معشوق، چون شراب عاشق را مست و از خود بی‌خود می‌کند تا آنجا که می‌توان یکی از معانی رمزی شراب را حسن و جمال معشوق دانست و مست شدن و شراب نوشیدن را دیدار جمال او، می‌توان به دو نمونه از نجم رازی و شیخ محمود شبستری اشاره کرد. نجم رازی می‌نویسد: «این دردنوشان ژنده‌پوش را و رندان خانه فروش را تجرع آن شراب شهود بس که ساقی وَ سَقاهُم رَبُّهم از جام جمال در کام وجود ایشان می‌ریزد...».

و شبستری می‌گوید:

شرابی خور که جامش روی یار است   پیاله چشم مست باده خوار است...

شرابی خور ز جام وجه باقی   سَقاهُم رَبُّهم او راست ساقی.

چنان‌که دیده می‌شود در هر دو نمونه، جمال و حسن معشوق به جام شراب تشبیه شده و شهود و دیدار آن جمال به منزلهٔ نوشیدن شراب و مست شدن است. نگاه کنید به:

- مرصاد العباد (پیشین)، ص ۱۵۴.
- گلشن راز (پیشین)، ص ۷۹.

۵۱. عطار نیشابوری، منطق الطیر، به اهتمام دکتر سید صادق گوهرین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ سوم، ص ۸۴:

مصطفی گفت ای به همت بس بلند   رو که شیخت را برون کردم ز بند

همت عالیت کار خویش کرد   دم نزد تا شیخ را در پیش کرد

در میان شیخ و حق از دیرگاه　　بود گردی و غباری بس سیاه
آن غبار از راه او برداشتیم　　در میان ظلمتش نگذاشتیم

برای تفصیل و تفسیر این موضوع نگاه کنید به:

- پورنامداریان، تقی، **تفسیر دیگری از شیخ صنعان**، نامهٔ فرهنگستان، سال سوم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۷۶، شمارهٔ ۱۰، صص ۱-۲۲.

۵۲. عین القضات همدانی، تمهیدات، مقدمه و تصحیح عفیف عسیران، کتابخانهٔ منوچهری، چاپ دوم، ص ۱۰۶.

۵۳. میبدی، ابوالفضل رشید الدین، کشف الاسرار وعدة الابرار، به اهتمام علی اصغر حکمت، انتشارات امیرکبیر، ج ۳، ص ۷۹۴.

۵۴. مولوی، جلال‌الدین محمد، مجالس سبعه، تصحیح توفیق ه . سبحانی، انتشارات کیهان، ۱۳۶۵، صص ۷۸-۷۹.

۵۵. دیوان عطار (پیشین) صص: ۳۴۸، ۵۲۵، ۵۸۶، ۵۰۴، ۲۰۹ و ۴۲.

۵۶. همان کتاب، ص ۱۹۲:

ساقیا جام می عشق پیاپی در ده　　که دلم از می‌عشق تو سر غوغا شد
نه چه حاجت به شراب تو که خود جان ز اَلَست　　مست آمد به وجود از عدم و شیدا شد

چنانکه دیده می‌شود، عطار از ساقی «جام می عشق» می‌خواهد اما بعد می‌گوید حاجت نیست چون جان از روز اَلَست از این می عشق مست شده است. در جای دیگر عطار ترکیب صریح «شراب الست» را نیز به‌کار برده است که جان ما از دست حق یا ساقی جان نوشید:

چو جان بمرد ازین زندگانی ناخوش　　ز خود برید و میان خوشی به حق پیوست
میان جشن بقا کرد نوش نوشش باد　　ز دست ساقی جان ساغر شراب الست

* * *

ما ز خرابات عشق مست الست آمدیم　　نام بلی چون بریم چون همه مست آمدیم
پیش ز ما جان ما خورد شراب الست　　ما همه زان یک شراب مست الست آمدیم...
ساقی جام الست چون وَسَقیٰهم بگفت　　ما ز پی نیستی عاشق هست آمدیم.

(دیوان عطار، صص ۳۵-۳۶، ۴۹۵)

در منطق‌الطیر نیز عطار میثاق الست را میثاق عشق می‌خواند:

خه‌خه ای درّاج معراج الست — دیده بر فرق بلی تاج الست

چون‌الست‌عشق‌بشنیدی‌به‌جان — از بلیٰ نفس بیزاری ستان

(منطق‌الطیر (پیشین) ص ۳۶)

۵۷. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، مصیبت‌نامه، تصحیح نورانی وصال، کتابفروشی زوار، سال ۱۳۳۸، ص ۱۳۳:

جمله را در شور آورد از الست — وز بلی شان جز بلا نامد به دست

۵۸. نگاه کنید به:

- شیخ‌الاسلامی، اسعد، تحقیق در مسائل کلامی از نظر متکلمان اشعری و معتزلی، انتشارات امیرکبیر، سال ۱۳۶۳، ص ۱۰۶ به بعد.

- خلاصهٔ شرح تعرف، تصحیح احمدعلی رجایی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، سال ۱۳۴۹، صص ۹۱ به بعد و نیز ۹۷ به بعد و ۱۱۶ به بعد.

۵۹. عطار، منطق‌الطیر (پیشین)، ص ۱۹۶.

۶۰. عین القضات، تمهیدات (پیشین)، ص ۳۰۳:

چون او ـ جل جلاله ـ خود را جلوه‌گری کند بدان صورت که بیننده خواهد به تمثل به وی نماید...».

۶۱. مولوی در دفتر دوم، از بیت ۵۷ به بعد می‌گوید:

از توای بی‌نقش باچندین صور — هم مشبّه هم موحّد خیره‌سر

گه مشبه را موحد می‌کند — گه موحد را صور ره می‌زند

گه تراگوید ز مستی بوالحسن — یا صغیرَ السّنِ یا رَطبَ البَدَن

گاه نقش خویش ویران می‌کند — از پی تنزیه جانان می‌کند

بیت آخر به تنزیه و بیت قبل از آن به تشبیه اشاره دارد. جمع میان تشبیه و تنزیه عرفان تام را محقق می‌دارد. قیاس کنید با ابن عربی:

فَاِن قُلتَ بالتَّنزیه کُنتَ مُقیدا — وَ اِن قَلتَ بالتَّشبیهِ کُنتَ مَحَدَّدا

وَ اِن قُلتَ بِالامرَینِ کُنتَ مُسدِّدا — وَ کُنتَ اِماماً فی المعارف سَیّدا

۶۲. میبدی، کشف الاسرار، ج ۷، ص ۸.

۶۳. مولانا جلال‌الدین رومی، مجالس سبعه، تصحیح دکتر توفیق سبحانی، ص ۷۸ و ۷۹.

۶۴. خلاصهٔ شرح تعرف (پیشین)، ص ۱۲۰.

۶۵. همان کتاب، همان صفحه.

۶۶. کشف‌الاسرار میبدی، ج ۶، ص ۳۳.

۶۷. ابن بابویه القمی، ابوجعفر محمد بن علی بن الحسین، معانی الاخبار، قدم له محمد مهدی السید حسن الخرسان، منشورات مکتبة المفید، قم، ص ۲۵۱.

۶۸. غزالی، کیمیای سعادت، ج ۱، ص ۷۶.

۶۹. العبادی، قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر، التصفیة فی احوال المتصوفة، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، ص ۶۷. و نیز: پورنامداریان، داستان پیامبران در کلیات شمس، ج ۱، ص ۴۴۱.

۷۰. هجویری، کشف‌المحجوب، ص ۲۳۳ و نیز نگاه کنید به:

ـ الدیلمی، ابوالحسن علی بن محمد، کتاب عطف الالف المألوف علی اللام المعطوف (پیشین) صص ۴۸ و ۴۹.

ـ شرح دیوان الحلاج (پیشین)، ص ۳۵۵.

۷۱. خواند میر، تاریخ حبیب السیر، زیر نظر دکتر محمد دبیر سیاقی، کتابفروشی خیام، سال ۱۳۵۳، جلد سوم، ص ۳۱۵.

● ساختار، پیوند معنایی، تأویل

۱. یونگ روانشناس معاصر و نظریه‌پرداز ناخودآگاهی جمعی از کسانی است که با تأکید اظهار کرد که «ما هرگز به اسرار آفرینش هنری پی نخواهیم برد... شاید بتوان از راه خردورزی و منطق علت و معلولی، تمام رخدادها و کنش‌های روانی را که در بستر خودآگاهی جریان دارند، تبیین کرد و توضیح داد اما نمی‌شود لحظهٔ آفرینش را که ریشه در ناخودآگاهی گسترده و بی‌پایان دارد، درک کرد...» نگاه کنید به:

- بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۴، ص ۳۷۲.

۲. ناصرخسرو، سفرنامه، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، انتشارات کتابخانه ملی، سال ۱۳۵۴، ص ۴۰.

۳. مولوی، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسن، مطبوعات علمی، دفتر دوم، ابیات ۱۷-۱۸. و نیز نگاه کنید دربارهٔ شرح این ابیات به:

- پورنامداریان، تقی، داستان پیامبران در کلیات شمس، ج ۱، ص ۱۷۶ و قبل و بعد.

۴. مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسن، دفتر دوم، ابیات ۱۴۸۹-۱۴۹۳.

۵. مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسن، انتشارات امیر کبیر، چاپ نهم، ۱۳۶۲، دفتر اول، ص ۷۳.

۶. در بسیاری از آثار عرفانی این آیه به منزلهٔ شاهدی بر وجود عشق دوطرفه میان حق و عبد تلقی شده است. مثلاً نگاه کیند به:

- غزالی، احمد، سوانح، تصحیح نصرالله پورجوادی، انتشار بنیاد فرهنگ ایران، صص ۳، ۱۱۲ و ۴۴.

- عین‌القضات، تمهیدات (پیشین)، صص ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۵۶ و...

- روزبهان بقلی، مشرب الارواح، تصحیح نظیف محرم خواجه، استانبول، ص ۱۴۵.

۷. این صفاتی است که شیخ احمد غزالی برای معشوق و ضد آن را برای عاشق قائل می‌شود: «هرچه عزّ و جباری و استغنا و کبریاست در قسمت عشق صفات معشوق آمد و هرچه مذلت و ضعف و خواری و افتقار و نیاز و بیچارگی بود نصیب عاشق آمد» (← سوانح، ص ۳۵)

۸. سنایی، دیوان، به اهتمام مدرس رضوی، کتابخانهٔ سنایی، ص ۵۴۸.

۹. عین القضات، تمهیدات (پیشین)، ص ۱۸۹.

۱۰. محمد مؤمن حسینی طبیب، تحفهٔ حکیم مؤمن، کتابفروشی مصطفوی، ص ۲۴۵.

۱۱. ازرقی هروی، دیوان، تصحیح سعید نفیسی، ص ۳۱.

۱۲. شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم (پیشین)، ص ۳۸۰.

۱۳. همان کتاب، صص ۳۸۰-۳۸۱.

۱۴. پورنامداریان، تقی، در سایهٔ آفتاب، انتشارات سخن، ۱۳۸۰، صص ۱۸۹ به‌بعد و ۳۲۵ به‌بعد.

۱۵. نیوتون، ک. ام، هرمنوتیک، ترجمه یوسف اباذری، مجله ارغنون، شمارهٔ ۴، سال اول، زمستان ۱۳۷۳، ص ۱۹۸ و قبل و بعد این صفحه.

- و نیز نگاه کنید به کتاب زیر در بیان و شرح و نقدِ بخصوص آراء هرش وگادامر و روش تأویل متن:

Madison Gray Brent, *The Hermeneutics of Postmodernity*, Bloomigton Indiana University Press, 1988, PP. 26-31.

۱۶. المعجم فی معاییر اشعار العجم (پیشین)، ص ۴۴۷.

۱۷. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۷، ج ۲، ص ۶۸۵.

18. Derrida Jacques, *Speech and Phenomena and other essays on Husserl's Theory of signs*, translated, with an introduction, by David B. Allision, North western University Press, 1973, PP. xix-xxiii.

19. Hasan, Roqaiya, *Linguistics, language, and verbalart*, Oxford University Press, 1989, PP.96-99.

۲۰. خرمشاهی، حافظ‌نامه (پیشین)، صص ۴۶۲-۴۶۷.

۲۱. میرخواند، تاریخ حبیب السیر (پیشین)، ج ۳، صص ۳۱۵-۳۱۶.

۲۲. معین، محمد، حافظ شیرین سخن. نیز نگاه کنید به:

- غنی، قاسم، یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، به کوشش اسماعیل صارمی، انتشارات علمی، ۱۳۶۸، ص ۱۷۶.

۲۳. غزالی، احمد، مجموعهٔ آثار فارسی (پیشین)، ص ۲۹۶، ص ۲۷۳.

۲۴. هجویری، کشف المحجوب (پیشین)، ص ۵۹.

۲۵. حواس باطن و روحانی که در نتیجهٔ تعطیل حواس ظاهر گشوده و فعال می‌شود، در آثار

عرفانی به صورت‌های گوناگون مطرح شده است. عین القضات از پنج حس معنوی و باطنی سخن می‌گوید (← تمهیدات، ص ۱۴۳) و مولوی نیز بارها به آن اشاره کرده است. از جمله حواس ظاهر را «حس دنیا» و حواس روحانی را «حس دینی» می‌خواند که نردبان آسمان است (مثنوی، دفتر اول، ص ۱۵) گاهی نیز «حس دُرپاش» را در مقابل «حس خفاش» قرار می‌دهد که اولی به سوی مشرق روان است و دومی به سوی مغرب. از نظرگاه مولوی پنج حس ظاهر در مقایسه با پنج حس معنوی و باطن به منزلهٔ طلا در مقابل مس است. قلمرو ادراک حواس ظاهر، عالم ماده و قلمرو حواس روحانی یا باطن، عالم نور و ملکوت است (مثنوی، دفتر دوم، ابیات ۴۷-۵۲) فعال شدن این حواس روحانی موکول به تعطیل حواس جسمانی است. در نتیجهٔ تعطیل حواس جسمانی که مستی خود سبب آن است، نفس از حالت آگاهیِ طبیعیِ حسی و عقلی که به منزلهٔ بیداری و هوشیاری ظاهری است، به حالت فراآگاهی که به منزلهٔ خواب و مستی است ارتقا می‌یابد. برای توضیح بیشتر دربارهٔ حواس باطن و ادراک و آگاهی مربوط به آن نگاه کنید به:

- پورنامداریان، تقی، دیدار با سیمرغ (پیشین)، **مقالهٔ شهود زیبایی و عشق الهی**، صص ۵۲-۵۸.

۲۶. امام محمد غزالی طوسی، کیمیای سعادت، تصحیح حسین خدیوجم، ج ۱، ص ۴۸۵.

27. *Structuralism and Semiotics*, by Terence Hawkes, PP. 129-133.

28. Ibid. P. 133.

۲۹. مثلاً تأمل کنید در بیت‌های زیر:

- بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت — کنار آب رکن آباد و گلگشت مصلّی را.
- معنی آب زندگی و روضهٔ ارم — جز طرف جویبار و می خوش‌گوار چیست.
- بیا ای شیخ و در خمخانهٔ ما — شرابی خور که در کوثر نباشد.
- مرید پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ — چرا که وعده تو کردی و او به‌جا آورد.
- ای دل ار عشرت امروز به فردا فکنی — مایهٔ نقد بقا را که ضمان خواهد شد.
- چو طفلان تا کی ای زاهد فریبی — به سیب بوستان و شهد و شیرم.
- ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود — تسبیح شیخ و خرقهٔ رند شرابخوار.
- ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست — نان حلال شیخ ز آب حرام ما

۳۰. ادبیات چیست؟ ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی، ص ۱۶.
۳۱. چند غزل زیر چنین تجربه‌ای را می‌نماید، خواه واقع شده باشد، خواه به تخیل پدید آمده باشد:

● در دیـر مـغان آمـد یـارم قـدحی در دست — مست از می و میخواران از نرگس مستش مست.
● زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست — پیرهن چاک و غـزلخوان و صـراحـی در دست
● دوش وقت سـحر از غـصه نـجاتم دادنـد — ونـدر آن ظـلمت شب آب حـیاتم دادنـد.

۳۲. خیام، رباعیات حکیم خیام نیشابوری، با مقدمه و حواشی محمدعلی فروغی، دکتر قاسم غنی، انتشارات کتابفروشی زوار، ص ۹۹.
۳۳. مولوی، کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۵، ج ۲، ص ۱۴۳، ج ۳، ص ۵۶
ـ مولوی، فیه مافیه، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲، ص ۷۳.
۳۴. دربارهٔ این حدیث و تفسیر و تأویل آن نگاه کنید به: کشف الاسرار میبدی، ج ۲، ص ۱۳.
۳۵. نگاه کنید به:
ـ مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، بیت ۳۴۵۲، و دفتر سوم بیت ۲۷۵۹.
ـ عطار، مصیبت‌نامه (پیشین)، ص ۱۳.
۳۶. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، جلد سوم، تصحیح دکتر سید حسین نصر، ص ۲۶۸-۲۷۰.
۳۷. این حدیث در کتاب‌های متعدد عرفانی ذکر شده است. بخصوص نگاه کنید به:
ـ مرصاد العباد، صص ۶۵، ۲۱۱ و ۳۸۲.
۳۸. مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، جلد سوم، الواح عمادی، ص ۱۴۹.
۳۹. مرصاد العباد، ص ۱۲۴.
۴۰. نجم‌الدین کبری، کتاب فوائح الجمال و فواتح الجلال، الدکتور فریتز مایر، ص ۱.
۴۱. حدیث «سَتَفرقُ اُمَتی نَیفاً و سَبعینَ فِرقَةً الناجی منها واحِدٌ والباقی مِنهُم فی النّار» به صورت‌های گوناگون نقل شده است و از جمله هفتاد و اند، هفتاد و یک، هفتاد و دو، و هفتاد و سه فرقه ذکر شده است. (← اسرارالتوحید، ج ۲، ص ۷۶۹؛ حافظ‌نامه، ج ۲، ۶۷۹)
۴۲. مثنوی معنوی، دفتر چهارم، ابیات ۱۳۸۹-۱۳۹۵.

۴۳. عین القضات، تمهیدات، ص ۱۱۳.

۴۴. کشف الاسرار میبدی، ج ۱، ص ۱۵۹.

۴۵. ابن خلف النیسابوری، ابواسحق ابراهیم بن منصور، قصص الانبیاء، به اهتمام حبیب یغمایی، ص ۱۹.

۴۶. کشف الاسرار میبدی، ج ۱، ص ۱۵۶.

۴۷. نگاه کنید به:

ـ مرصاد العباد، صص ۵۹، ۶۰ و ۲۰۶.

ـ مکاتیب سنایی، ص ۴۹.

۴۸. عین القضات، تمهیدات، ص ۸-۱۳۷.

۴۹. کشف الاسرار میبدی، ج ۱، ص ۱۶۲.

۵۰. شیخ نجم‌الدین رازی، رسالهٔ عشق و عقل، تصحیح دکتر تقی تفضلی، ص ۶۳.

51. *Structuralism and Semiotics*, PP. 149-157.

۵۲. خواندمیر، تاریخ حبیب السیر، زیر نظر دکتر دبیرسیاقی، ج ۳، ص ۳۱۵.

۵۳. آقای خرمشاهی نوشته‌اند: «نکتهٔ دیگر آنکه غزل‌های بسیاری از حافظ و دیگران (بعد از عصر حافظ) هست که هر بیتش در حد خویش کامل و مستقل است، و فقط از نظر قافیه و البته فضای کلی، با ابیات دیگر در ارتباط است و این ساخته و خواستهٔ هنری حافظ است.» (← ذهن و زبان حافظ، ص ۲۲)

۵۴. دربارهٔ توالی منطقی ابیات نگاه کنید به نظر فرزاد که بعداً احمد شاملو هم ابیات غزل‌های حافظ خود را با همین عقیده بر مبنای ذوق خود مرتب می‌کند:

- فرزاد، مسعود، مقالات تحقیقی دربارهٔ حافظ، به اهتمام دکتر منصور رستگار، انتشارات نوید شیراز، ۱۳۶۷، ص ۱۴۹.

۵۵. نگاه کنید به:

- ختمی لاهوری، ابوالحسن عبدالرحمن، شرح عرفانی غزل‌های حافظ، تصحیح و تعلیق بهاءالدین خرمشاهی، کورش منصوری، حسین مطیعی امین، نشر قطره، چاپ سوم، ۱۳۷۸، ص ۱۲.

- هروی، حسینعلی، شرح غزل های حافظ، نشر تنویر با همکاری نشر نو، چاپ پنجم، ۱۳۷۸، ص ۸.

● شعر کلاسیک و شعر حافظ، گفتگو با متن و تأویل

1. Guy Cook, *Discourse and literature*, the interplay of form and mind, oxford university press, 1994, P. 48.

و نیز نگاه کنید:

- پورنامداریان، در سایهٔ آفتاب، صص ۱۰۹ و ۱۱۰.

۲. نورتروپ فرای، تحلیل نقد، ترجمهٔ صالح حسینی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷، ص ۲۹۵.

۳. غزالی، احمد، مجموعهٔ آثار فارسی، سوانح، ص ۲۷۹ و ۳۰۴.

۴. عین‌القضات، تمهیدات، ص ۱۸۹.

۵. عطار، دیوان، ص ۱۵۴.

۶. سعدی، کلیات، از روی نسخهٔ تصحیح شدهٔ ذکاء الملک فروغی و استاد عبدالعظیم قریب، با مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی، سازمان چاپ و انتشارات جاویدان، چاپ دوم، ۱۳۵۱، ص ۵۸۵-۵۸۴.

۷. غزالی، احمد، مجموعهٔ آثار فارسی (پیشین)، صص ۲۹۹ و ۲۸۷.

۸. عطار، منطق‌الطیر، ص ۱۸۰.

۹. عطار، دیوان، ص ۵۴۳.

۱۰. مولوی، کلیات شمس (دیوان کبیر) به ترتیب مجلدات و صفحات ۲/۱۵۶؛ ۴/۲۶۴؛ ۲/۲۶۳ و ۵/۲۱۱.

۱۱. مولوی، مثنوی معنوی، دفتر اول، بیت ۳۲۷۹.

۱۲. سعدی، گلستان، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۶۸، ص ۵۶.

۱۳. سعدی، بوستان (پیشین)، ص ۵۶.

۱۴. برای آشنایی تفصیلی دربارهٔ «منِ تجربی» و «منِ ملکوتی» نگاه کنید به:

- پورنامداریان، در سایهٔ آفتاب، ص ۱۲۹ به بعد و نیز:

- دیدار با سیمرغ، مقالهٔ **شهود و زیبایی**، ص ۳۶ به بعد.

۱۵. تذکرة‌الاولیاء (پیشین)، ص ۱۲۹، کشف المحجوب، ص ۵۲۷.

۱۶. همان کتاب، ج ۲، ص ۴۲.

۱۷. تمهیدات (پیشین)، ص ۱۰۶.

۱۸. مثنوی معنوی (پیشین)، دفتر چهارم، ابیات ۷۳۳ به بعد.

۱۹. کشف‌المحجوب هجویری (پیشین)، ص ۵۳۰.

۲۰. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه (پیشین)، ص ۶۰۲.

۲۱. شرح تعرف، ج ۴، ص ۱۸۶.

۲۲. روزبهان بقلی، شرح شطحیات، تصحیح و مقدمه هنری کربین، تجدید چاپ کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۶۰، ص ۶۳۴.

۲۳. مولوی، کلیات شمس (دیوان کبیر)، ج ۱، ص ۳۰۱.

۲۴. همان کتاب، ج ۱، همان صفحه.

۲۵. همان کتاب، ج ۴، ص ۶۵.

۲۶. تمهیدات (پیشین)، ص ۱۳۳.

۲۷. سلمی، ابو عبدالرحمان، مجموعهٔ آثار، گردآوری نصرالله پورجوادی، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۹، ص ۶۰.

۲۸. تمهیدات (پیشین)، ص ۱۰۶.

۲۹. مرصاد العباد (پیشین)، ص ۱۵۴.

۳۰. شبستری، شیخ محمود، گلشن راز، به اهتمام صابر کرمانی، ناشر: کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۶۱، ص ۷۹.

۳۱. همان کتاب، ص ۷۱.

۳۲. عطار، الهی‌نامه (پیشین)، ص ۱۲۶-۱۲۷.

۳۳. ابن عربی، محیی الدین، الفتوحات المکیه، دار جامعه، بیروت، ج ۲، باب ۲۴۲، ص ۵۲۲.

۳۴. مولوی، مثنوی معنوی، دفتر پنجم، بیت ۸۳۰.

۳۵. شبستری، گلشن راز (پیشین)، ص ۷۰.

۳۶. عطار، دیوان، ص ۴۹۵.

۳۷. همان کتاب، صص ۴۹۲-۴۹۳.

۳۸. عطار، دیوان، ص ۳۸.

۳۹. همان کتاب، ص ۲۷۵.

۴۰. عطار، منطق‌الطیر، صص ۲۱۸-۲۱۹.

۴۱. سنایی، دیوان (پیشین)، ص

۴۲. عطار، دیوان، ص ۵.

۴۳. همان کتاب، ص ۴۰۰.

۴۴. همان کتاب، ص ۶.

۴۵. مولوی، کلیات شمس (دیوان کبیر)، ج ۱، ص ۱۹۹.

۴۶. همان کتاب، ج ۲، ص ۲۱۰.

۴۷. همان کتاب، ج ۴، ص ۲۶۸.

۴۸. همان کتاب، ج ۱، ص ۲۰۲.

۴۹. همان کتاب، ج ۳، ص ۲۳۶.

۵۰. همان کتاب، ج ۷، ص ۵۴.

۵۱. سعدی، غزلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، کتابفروشی و چاپخانهٔ بروخیم، تهران، ص ۳۳۴.

۵۲. خواجوی کرمانی، دیوان اشعار، به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، کتابفروشی بارانی و محمودی، ص ۶۴۳.

۵۳. عبید زاکانی، کلیات، به اهتمام پرویز اتابکی، انتشارات کتابفروشی زوار، چاپ دوم، ۱۳۴۲، ص ۸۰.

● تفسیر و تأویل نخستین غزل دیوان

۱. هجویری، کشف المحجوب (پیشین)، ص ۲۱۹.

۲. همان کتاب، ص ۲۲۰.

۳. در هشت نسخهٔ اساس حافظ دکتر خانلری که عکس صفحه آغاز آنها در دیوان چاپ شده است، حداقل ۵ نسخه با این غزل آغاز می‌شود چنانکه در دیوان چاپی خانلری، قزوینی، انجوی و سایه، نیز این غزل در ابتدای دیوان آمده است.

۴. الکلینی الرازی، ثقةالاسلام ابی جعفر محمد بن یعقوب بن اسحق، الاصول من الکافی، کتابفروشی اسلامیه، الطبعة الرابعه، الجزء الاول، صص ۳۷۱، ۴۱۰ و ۴۳۱.

۵. به نقل از: کوربن، هانری، تاریخ فلسفهٔ اسلامی، ترجمهٔ دکتر اسدالله مبشری، انتشارات امیرکبیر، سال ۱۳۵۲، ص ۶۶.

۶. مجلهٔ یادگار، سال اول، شمارهٔ ۹، ص ۶۵. قزوینی اشاره می‌کند که از صدر اسلام تا زمان سودی (قرن دهم) هیچیک از مؤلفان کتاب‌های مربوط به ادب عرب چنین شعری را به یزید نسبت نداده‌اند. به‌هرحال بعید به نظر می‌رسد که سودی در این انتساب خود سوءنیتی داشته باشد چون او برای توجیه این کار حافظ یعنی تضمین شعری از یزیدبن معاویه ـ که لابد انتساب آن به یزید از نظر او مسلم بوده است ـ شعرهایی از اهلی شیرازی و کاتبی نیشابوری نقل می‌کند. از قول اهلی شیرازی نقل می‌کند:

خواجه حافظ را شبی دیدم به خواب　　گفتم ای در علم و دانش بی‌همال
از چه بستی بر خود این شعر یزید　　با وجود این همه فضل و کمال
گفت واقف نیستی زین مسأله　　مال کافر هست بر مؤمن حلال

و از زبان کاتبی نیشابوری می‌آورد:

عجب در حیرتم از خواجه حافظ　　به نوعی کش خرد زان عاجز آید
چه حکمت دید در شعر یزید او　　که در دیوان نخست از وی سر آید
اگر چه مال کافر بر مسلمان　　حلال است و در او قیلی نشاید
ولی از شیر عیبی بس عظیم است　　که لقمه از دهان سگ رباید

۷. غنی، قاسم، یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ. به کوشش اسمعیل صارمی، انتشارات محمدعلی علمی، چاپ سوم، ص ۷۵.

۸. حافظ، دیوان، سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، انتشارات محمدعلی علمی، چاپ دوم، ص ۱، حاشیه.

۹. مولوی، کلیات شمس (دیوان کبیر)، ص ۴.

۱۰. رودکی، ابوعبدالله جعفر بن محمد، آثار منظوم، با ترجمهٔ روسی تحت نظر: ی. براگینسکی، مسکو، انتشارات دانش، ۱۹۶۴، ص ۲۸۲.

۱۱. محمدبن منور بن ابی سعد بن ابی طاهر بن ابی سعید میهنی، اسرار التوحید، مقدمه، تصحیح، تعلیقات، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، مؤسسهٔ انتشارات آگاه، سال ۱۳۶۶، ص ۳۳۲.

۱۲. نیکلسون، رینولد، پیدایش و سیر تصوف، ترجمهٔ محمدباقر معین، انتشارات طوس، سال ۱۳۵۷، ص ۵۰ و نیز:

ـ عطار، تذکرةالاولیاء (پیشین)، النصف الاول، ص ۱۲۶.

۱۳. همان کتاب، النصف الاول، ص ۲۲۲.

۱۴. همان کتاب، النصف الاول، ص ۱۴۳.

۱۵. همان کتاب، النصف الاول، ص ۱۵۹.

۱۶. نگاه کنید به: کشف المحجوب، از ص ۲۲۸ به بعد و برای اصطلاح «سکر» نیز نگاه کنید به:

ـ ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، سال ۱۳۶۱، ص ۱۱۲.

۱۷. سعدی، کلیات (پیشین)، ص ۷۰۸.

۱۸. مولوی، کلیات شمس (دیوان کبیر)، ج ۳، ص ۳۴.

۱۹. صورت دیگری از این حدیث در روح‌الجنان و نیز احادیث مثنوی، ص ۱۸۰، آمده است.

۲۰. افلاکی، شمس‌الدین احمد، مناقب العارفین، تصحیح تحسین یازیجی، چاپخانه انجمن تاریخ ترک، آنقره ۱۹۵۹، جلد اول، ص ۳۵۱.

۲۱. مولوی، کلیات شمس، ج ۵، ص ۱۵۴.

۲۲. مولوی، مثنوی معنوی، دفتر اول، بیت ۲۱۹.

۲۳. شبستری، شیخ محمود، گلشن راز (پیشین)، ص ۷۹.

۲۴. شیخ احمد غزالی پس از آنکه اشاره می‌کند کسی ذات و صفات عشق را قادر نیست که دریابد اما عشق در عالم خیال روی خود را نشان می‌دهد، به موضوع تجلی عشق به اقتضای

طلبگاه عاشق اشاره می‌کند: «گاه نشان به زلف و گاه به خد بود و گاه به خال و گاه به قد و گاه... و این معانی هر یک از طلبگاه عاشق نشانی دارد...». نگاه کنید به:

- غزالی، احمد، مجموعهٔ آثار فارسی (پیشین)، ص ۲۷۸. دربارهٔ «منِ برتر» یا «منِ ملکوتی» نگاه کنید به:

- پورنامداریان، تقی، دیدار با سیمرغ (پیشین)، مقالهٔ **شهود زیبایی و عشق الهی**، بخصوص از ص ۲۶ به بعد.

۲۵. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، ص ۱۱۲.

۲۶. همان کتاب، ص ۱۱۴.

۲۷. مثنوی معنوی، دفتر سوم، ابیات ۱۴-۱۵.

۲۸. عین القضات، تمهیدات (پیشین)، ص ۳۰۳.

۲۹. لاهیجی، شیخ محمد، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تصحیح کیوان سمیعی، کتابفروشی محمودی، ص ۶۰۸.

۳۰. نگاه کنید چه به صراحت و چه به ابهام مثلاً به کتاب‌های زیر:

- تمهیدات، ص ۸۷.

- ابن عربی، رسائل ابن عربی، تصحیح نجیب مایل هروی، انتشارات مولی، چاپ اول، سال ۱۳۶۷، ص ۲۲.

- نسفی، عزیز الدین، کتاب الانسان الکامل، تصحیح ماریژان موله، انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۵۰، ص ۱۰۹. در ارتباط با عروج روح سالکان می‌نویسد: «و چون از این عروج باز آیند بعضی در صحو باشند و بعضی در سکر، از جهت آنکه قدح‌های مالامال از شراب طهور در کشیده باشند، و ساقی ایشان پروردگار ایشان بوده باشد».

۳۱. کاشانی، عزالدین محمود بن علی، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحیح استاد جلال همائی، چاپ سنایی، ص ۱۷۱.

۳۲. ابن عربی، رسائل ابن عربی، کتاب التجلیات، چاپ حیدرآباد دکن، الجزء الثانی، ص ۳۱.

۳۳. تمهیدات، ص ۹۱.

۳۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، جستجو در تصوف ایران، انتشارات امیرکبیر، سال ۱۳۵۷، ص ۱۵۰ و نیز نگاه کنید به:

ـ الشیبی، کامل مصطفی، شرح دیوان الحلاج، الجزء الاول، بیروت ـ بغداد، ص ۳۵۵.

۳۵. رسائل ابن عربی (پیشین)، رسالة الانتصار، الجزء الثانی، صص ۱۶-۱۷.

۳۶. نجم رازی، مرصاد العباد (پیشین)، صص ۳۲۳-۳۲۴.

۳۷. الجرجانی، علی بن محمد، التعریفات، ص ۷۱.

۳۸. مرصاد العباد، ص ۱۵۴.

۳۹. تهانوی، محمد اعلی بن علی، کشاف اصطلاحات الفنون، المجلد الاول، کلکته، ص ۷۲۵.

۴۰. میبدی، کشف الاسرار (پیشین)، ج سوم، ص ۷۹۴.

۴۱. عطار، دیوان (پیشین)، صص ۳۹۴، ۴۹۴ و ۵۱۲.

۴۲. دیلمی، ابوالحسن، عطف الالف المألوف علی اللام المعطوف، ص ۱۵.

۴۳. دربارهٔ عقیده و اختلاف نظر اشاعره و معتزله دربارهٔ رؤیت نگاه کنید به:

ـ بدوی، عبدالرحمن، مذاهب الاسلامیین، الجزء الاول، بیروت، صص ۴۱۷-۴۲۳.

- شهرستانی، محمدبن عبدالکریم، الملل والنحل، ترجمهٔ فضل‌الدین صدر ترکه اصفهانی، تصحیح و تحشیهٔ سیدمحمدرضا جلالی نائینی، چاپ دوم، ۱۳۲۵، صص ۳۵، ۷۳.

۴۴. دیدار با سیمرغ، **مقاله شهود زیبایی و عشق الهی**، ص ۳۳ به بعد. مسألهٔ اصلی طرح شده در این مقاله همین است.

۴۵. احادیث مثنوی، ص ۲۰.

۴۶. مثنوی، دفتر اول، ابیات ۱۹۵۱-۱۹۵۴.

۴۷. رباعیات حکیم خیام نیشابوری (پیشین)، ص ۸۳.

۴۸. شاه نعمت‌الله ولی، دیوان، به اهتمام م. درویش، کتابفروشی محمد حسین علمی، ۱۳۴۱، ص ۳۸۷ و نیز:

ـ غنی، قاسم، یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، به‌کوشش اسمعیل صارمی، انتشارات محمدعلی علمی، چاپ سوم، سال ۱۳۶۸، ص ۱۸۰ به بعد.

۴۹. بی‌نام، خلاصهٔ شرح تعرف، تصحیح دکتر احمد علی رجایی، چاپ بنیاد فرهنگ ایران، سال ۱۳۴۹، باب چهاردهم، صص ۱۱۸ و ۱۱۹.

۵۰. غنی، یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، ص ۱۸۲.

۵۱. نجم رازی، مرصاد العباد (پیشین)، ص ۳۱۸.

۵۲. روزبهان بقلی، عبهرالعاشقین، تصحیح هنری کربین و محمد معین، انتشارات منوچهری، ۱۳۶۰، ص ۲۸ و قبل و بعد آن.

۵۳. سنایی، حدیقة‌الحقیقة، ص ۱۷۵.

۵۴. عطار در منطق‌الطیر صحنهٔ شرمندگی برادران یوسف را، آنگاه که خط آنان را که مضمونش فروش یوسف به مالک دعر (خریدار یوسف از برادران) است، به آنان می‌دهد تا بخوانند به مناسبت به زیباترین صورت توصیف کرده است و یادآور این بیت حافظ «تا آن زمان که پرده برافتد چها کنند»، منطق‌الطیر، ص ۲۳۴:

یوسف صدیق گفت ای مردمان — من خطی دارم به عبرانی زبان
می‌نیارد خواند از خیلم کسی — گر شما خوانید نان بخشم بسی
جمله عبری‌خوان بدند و اختیار — شادمان گفتند شاها خط بیار...
خط ایشان یوسف ایشان را بداد — لرزه بر اندام ایشان برفتاد
نه خطی زان خط توانستند خواند — نه حدیثی نیز دانستند راند
جمله از غم در تأسف ماندند — مبتلای کار یوسف ماندند
سست شد حالی زبان آن همه — شد ز کار سخت جان آن همه
گفت یوسف گوییی بی‌هش شدید — وقت خط خواندن چرا خامش شدید
جمله گفتندش که ما و تن زدن — به ازین خط خواندن و گردن زدن

۵۵. دربارهٔ رؤیت نگاه کنید به:

ـ مذاهب الاسلامیین، الدکتور عبدالرحمن بدوی، الجزء الاول، بیروت، صص ۴۱۷-۴۲۳، ۵۵۲، ۵۵۴ و ۶۱۳.

ـ مقالات الاسلامیین و اختلاف المصلین، ابوالحسن علی بن اسماعیل الاشعری، ترجمه دکتر محسن مؤیدی، امیرکبیر، ۱۳۶۲، صص ۷۹، ۱۱۲ و ۱۵۲.

۵۶. پورداوود، یشت‌ها (پیشین)، ج ۱، ص ۵۹۰.

۵۷. المسعودی، الامام ابی الحسن علی بن الحسین علی، مروج الذهب و معادن الجوهر، مصر، ۱۳۴۶ هجری.

۵۸. عطار، الهی‌نامه (پیشین)، صص ۲۸۴-۲۸۵.

۵۹. خاقانی، منشآت، تصحیح محمد روشن، کتاب فرزان، چاپ دوم ۱۳۶۲، صص ۶۴، ۱۶۹ و ۲۲۰.

۶۰. خاقانی، دیوان، ص ۴۳۲.
۶۱. نظامی گنجوی، لیلی و مجنون، متن علمی و انتقادی، به‌سعی و اهتمام اژدرعلی اوغلی علی اصغرزاده، مصحح متن انتقادی و علمی، ی. ا. برتلس، صفحه ۳۷۳.
۶۲. بیدل، دیوان.
۶۳. خاقانی، دیوان (پیشین)، ص ۵۶۶.
۶۴. نظامی گنجوی، مخزن‌الاسرار، متن علمی و انتقادی، به‌سعی و اهتمام عبدالکریم علی اوغلی علیزاده، مصحح متن علمی و انتقادی، ی. ا. برتلس، صفحهٔ ۶۱.
۶۵. شهمردان بن ابی الخیر، نزهت نامهٔ علایی، تصحیح دکتر فرهنگ جهانپور، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، سال ۱۳۶۲، ص ۴۲۹.
۶۶. کشاف اصطلاحات الفنون (پیشین).
۶۷. دیوان عطار (پیشین)، صص ۱ و ۲.
۶۸. دیدار با سیمرغ (پیشین)، مقاله **شهود و زیبایی و عشق الهی**، ص ۴۵.
۶۹. همان کتاب، ص ۳۶.
۷۰. همان کتاب، صص ۴۰-۴۳.
۷۱. همان کتاب، صص ۳۸ و ۳۹.
۷۲. همان کتاب، ص ۳۷.
۷۳. روزبهان بقلی، عبهرالعاشقین، تصحیح هنری کربین و محمد معین، انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، ۱۳۶۰، ص ۵ به بعد.
۷۴. دیدار با سیمرغ (پیشین)، صص ۵۴-۵۷.
۷۵. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (پیشین)، چاپ چهارم، ص ۳۷۸.
۷۶. همان کتاب، ص ۳۷۹.
۷۷. همان کتاب، ص ۳۷۸.
۷۸. همان کتاب، ص ۲۵۰ به بعد.
۷۹. کلیات شمس (پیشین)، ج ۴، ص ۲۳.
۸۰. رمز و داستان‌های رمزی، چاپ چهارم، صص ۳۵۸-۳۵۹.
۸۱. کشاف اصطلاحات الفنون (پیشین)، ذیل کلمهٔ «صبا».
۸۲. احادیث مثنوی، ص ۷۳.

۸۳. مثلاً نگاه کنید به مثنوی معنوی، دفتر چهارم، ابیات ۱۸۲۷-۱۸۳۰.

... که محمد گفت بر دست صبا　　از یمن می‌آیدم بوی خدا

بوی رامین می‌رسد از جان ویس　　بوی یزدان می‌رسد هم از اویس

از اویس و از قرن بوی عجب　　مر نبی را مست کرد و پر طرب

چون‌اویس‌ازخویش‌فانی‌گشته‌بود　　آن زمینی آسمانی گشته بود

حافظ هم به این موضوع اشاره دارد:

سنگ و گل را کند از یمن نظر لعل و عقیق　　هر که قدر نفس باد یمانی دانست

۸۴. رمز و داستان‌های رمزی، ص ۳۵۹.

۸۵. همان کتاب، ص ۳۶۰.

۸۶. همان کتاب، ص ۳۵۹.

۸۷. مجموعه مصنفات شیخ اشراق، جلد سوم (پیشین)، رسالهٔ هیاکل النور، ص ۹۶.

۸۸. دربارهٔ ارتباط سیمرغ و جبرئیل یا روح القدس، عقل فعال نگاه کنید به:

ـ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره سوم و چهارم، سال بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۶۹، مقالهٔ **سیمرغ و جبرئیل**، ص ۴۶۲ به بعد و نیز دیدار با سیمرغ، چاپ دوم، ص ۵۹ به بعد.

۸۹. مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، جلد سوم، رسالهٔ صفیر سیمرغ، ص ۳۱۶.

۹۰. بهاء ولد، معارف، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، کتابخانهٔ طهوری، ج ۱، ص ۱۳۷.

۹۱. همان کتاب، ص ۱۳۰.

۹۲. کشف‌الاسرار وعدة الابرار (پیشین)، ج ۵، ص ۶۲۲.

۹۳. عطار، الهی‌نامه (پیشین)، ص ۲۸۴.

۹۴. روزبهان بقلی، شرح شطحیات، ص ۲۰.

۹۵. مثنوی معنوی، دفتر اول، ابیات ۳۸۸، ۳۹۲ و ۳۹۶.

هر شبی از دام تن ارواح را　　می‌رهانی می‌کنی الواح را...

حال عارف این بود بی‌خواب هم　　گفت ایزد هُم رُقودٌ زین مرم...

رفته تا صحرای بیچون جانشان　　روحشان آسوده و ابدانشان...

و نیز نگاه کنید به کلیات شمس، ج ۲، ص ۲۲۹:

نماز شام چو خورشید در غـروب آیـد   ببندد این ره حس، راه غـیب بگشـاید
به پیش در کند ارواح را فرشتهٔ خواب   بـه شـیوهٔ گـلهبانی کـه گـله را پـاید
به لا مکان به سوی مـرغزار روحـانی   چه شهرها و چه روضاتشان که بنماید

۹۶. نزهت‌نامهٔ علایی (پیشین)، ص ۴۲۰.

۹۷. دیوان حکیم فرخی سیستانی (پیشین)، صص ۷، ۲۴۰ و ۳۰۸.

۹۸. ناظم الاطباء، فرهنگ نفیسی، ذیل کلمهٔ طرّه.

۹۹. نیکلسون، رینولد، تاریخ ادبیات عرب، ترجمهٔ کیوان دخت کیوانی، نشر ویستار، تـهران، ۱۳۸۰، ص ۱۰۷.

۱۰۰. التعریفات، جرجانی، ص ۱۷۸.

۱۰۱. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه (پیشین)، ص ۱۲۱.

۱۰۲. التصفیه فی احوال المتصوفه (پیشین)، ص ۱۹۹.

۱۰۳. عبهر العاشقین (پیشین)، ص ۷۸.

۱۰۴. حدیقة الحقیقة (پیشین)، ص ۳۳۷.

۱۰۵. مثنوی، مولوی (پیشین)، دفتر اول، ابیات ۱۴۳۳-۱۴۳۹.

۱۰۶. انصاری، خواجه عبدالله، طبقات الصوفیه، تصحیح دکتر محمد سرور مولایی، انتشارات توس، ص ۴۲۸.

۱۰۷. جامی، نفحات الانس، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۷۷.

۱۰۸. ناصف، الشیخ منصور علی، التاج الجامع للاصول فی احادیث الرسول، المـجلد الثـالث، دارالفکر، بیروت، ۱۳۹۵ / ۱۹۷۵، ص ۲۵۱. و نیز نگاه کنید به:
- کشف الاسرار وعدة الابرار (پیشین)، ج ۱، ص ۲۳۷ و ج ۹، ص ۴۱۰.

۱۰۹. جرجانی، التعریفات، (پیشین)، ذیل کلمهٔ «جرس».

۱۱۰. نجم‌الدین کبری، فوائح الجمال و فواتح الجلال، غنی بالتصحیح و تصدیر، الدکتور فریتز مایر، ص ۲۱.

۱۱۱. تمهیدات، عین القضات (پیشین)، صص ۲۰، ۱۳۰، ۱۴۲ و...

۱۱۲. این نسخه با حرف «و» در شمار نسخه‌های حافظ دکتر خانلری آمده است. ← ص ۳ (متن).

۱۱۳. مصباح الهدایه (پیشین)، ص ۱۱۱.

۱۱۴. عوارف المعارف، ص ۳۶.

۱۱۵. منطق الطیر (پیشین)، ص ۸۹ و نیز ص ۹۴ و نیز مصیبت‌نامه، ص ۶۲.

۱۱۶. مثنوی معنوی، دفتر سوم، بیت ۲۵۴۸.

۱۱۷. رمز و داستان‌های رمزی (پیشین)، چاپ چهارم، ص ۳۱۷.

۱۱۸. تمهیدات (پیشین)، ص ۲۸۳.

۱۱۹. مثنوی معنوی، دفتر اول، ا بیات ۲۹۴۳-۲۹۴۶.

۱۲۰. مکتب حافظ (پیشین)، ص ۲۶۰-۲۶۱.

۱۲۱. تمهیدات، ص ۲۴.

۱۲۲. افلاکی، شمس‌الدین احمد، مناقب العارفین، طبع تحسین یازیجی، ج ۲، ص ۶۱۷.

۱۲۳. همان کتاب، ص ۶۲۲.

۱۲۴. کشف الاسرار وعدة الابرار (پیشین)، ج ۶، صص ۳۲۸ و ۳۴۰.

۱۲۵. تمهیدات (پیشین)، ص ۲۸۵.

۱۲۶. همان کتاب، ص ۲۱۴.

۱۲۷. همان کتاب، ص ۲۱۰.

۱۲۸. همان کتاب، ص ۲۱۵: «در عالمی از عالم سالکان یک کفر را جلالی خوانند و دیگر کفر را جمالی خوانند. دریغا ای عزیز کفر الهی را گوش دار: در نگر تا به کفر اول بینا گردی، پس راه رو تا ایمان به دست آری، پس جان می‌ده تا کفر ثانی و ثالث را بینی؛ پس جان می‌کن تا پس از آن به کفر چهارم راه یابی، پس مؤمن شوی، آنگاه «وَ ما یُـؤمِنُ اَکـثَرُهُم بِـاللّه اِلّا وَ هُـم مُشرکون» خود گوید که ایمان چه بود. پس «وَجَّهتُ وَجهی» خودیِ تو را در خودیِ خود زند، تا همه او شوی، پس آنجا فقر روی نماید، چون فقر تمام شود که «اَذاتَمّ الفقرُ فَهُوَ الله» یعنی همگی تو او باشد. کفر باشد یا نباشد چه گویی؟ «کادَ الفَقرُ اَن یَکونَ کفراً» این باشد.

۱۲۹. دیوان عطار (پیشین)، ص ۴۰۵.

۱۳۰. معین، محمد، مزدیسنا و ادب پارسی، انتشارات دانشگاه تهران، ج ۱، چاپ سوم، ۱۳۵۵، ص ۲۸۲ به بعد.

۱۳۱. همان کتاب، ص ۴۴۶.

۱۳۲. همان کتاب، ص ۴۵۰ به بعد.

۱۳۳. مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی (پیشین)، ص ۲۶۸، حاشیه.

۱۳۴. دیوان سنایی (پیشین)، ص ۳۶۰.

۱۳۵. نظامی، هفت پیکر، تصحیح وحید دستگردی، مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی، ص ۹۴.

۱۳۶. دیوان عطار (پیشین)، ص ۶.

۱۳۷. همان کتاب، ص ۱۴۶.

۱۳۸. سلمی، ابو عبدالرحمن، مجموعهٔ آثار، جلد دوم، گردآوری نصرالله پورجوادی، چاپ اول، ۱۳۷۲، **الملامتیة والصوفیة و اهل الفتوة**، تألیف الدکتور ابوالعلاء عفیفی، ص ۴۰۵.

۱۳۹. در مقاله‌ای که استاد نذیر احمد دربارهٔ «ماجرای چگونگی کشف یک نسخهٔ قدیمی دیوان حافظ در گورکهپور و تحشیه و چاپ آن» نوشته است و اشاره کرده است که سه سال قبل از نسخهٔ خلخالی ـ که اساس چاپ قزوینی و غنی بوده ـ کتابت شده است، اشاره می‌کند که مقدمهٔ منسوب به محمد گلندام که در نسخهٔ خلخالی آمده، در این نسخه نیز موجود است اما نام محمد گلندام در آن ذکر نشده است. و همچنین در این نسخه در شمار نعوت حافظ از جمله آمده است: «ذات ملک صفات مولانا معظم مرحوم شهید مفخر افاضل للعلماء...» نذیر احمد می‌نویسد کلمهٔ «شهید» که برای مرحوم قزوینی موجب ابهام شدید شده است، در این نسخه دقیقاً ذکر شده و الحاقی نیست. (← **ایران‌نامه**، سال پنجم، ص ۴۹۷)

در مقدمهٔ چاپ قزوینی و غنی نیز این عبارت به صورت «ذات ملک صفات مولانا الاعظم السعید، المرحوم الشهید، مفخر العلماء...» آمده است اما قزوینی در حاشیه نوشته است: «چنین است در اغلب نسخ موجود نزد اینجانب (۷ نسخه از یازده نسخه) و مقصود از این کلمه در اینجا یعنی در مورد خواجه درست معلوم نشد که به چه مناسبت اطلاق کلمهٔ «شهید» ایراد شده است». (← دیوان حافظ به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، مقدمه، ص ق)

۱۴۰. نگاه کنید به مقالهٔ زیر از نگارنده:

ـ **تفسیر دیگری از داستان شیخ صنعان**، نامهٔ فرهنگستان، فصلنامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، سال سوم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۷۶، شماره مسلسل ۱۰.

۱۴۱. منطق‌الطیر (پیشین)، ص ۷۶.

۱۴۲. همان کتاب، ص ۷۷-۷۸.

۱۴۳. شرح سودی بر حافظ، ترجمهٔ عصمت ستارزاده، ج ۱، ۱۳۴۱، ص ۸۰.

۱۴۴. منطق‌الطیر (پیشین)، ص ۸۲.

۱۴۵. تمهیدات (پیشین)، صصص ۹۷ و ۲۳۸.

۱۴۶. مرصاد العباد (پیشین)، ص ۴۰.

۱۴۷. عبهر العاشقین (پیشین)، ص ۹۹.

۱۴۸. مثنوی معنوی (پیشین) دفتر پنجم، بیت ۵۸۸ و نیز دفتر دوم صص ۸۶۸۲-۸۶۸۳.

۱۴۹. کلیات شمس (پیشین)، ج ۴، صص ۲۵۳، ۴۲. و نیز نگاه کنید به:

- حدیقة الحقیقة، سنایی (پیشین)، ص ۳۲.

- اسرارنامه، عطار، ۸۳۳۱-۴.

- دیوان عطار، صص ۴۵، ۵۷، ۶۸، ۱۳۸، ۴۱۰، ۴۶۶، ۶۷۶ و نیز نگاه کنید به:

- پورنامداریان، تقی، داستان پیامبران در کلیات شمس، جلد اول، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۶۹، ص ۲۱۳ به بعد.

۱۵۰. داستان پیامبران در کلیات شمس (پیشین)، ص ۲۸۴ به بعد.

۱۵۱. نگاه کنید به:

- قرآن، سورهٔ کهف، آیات ۶۴-۸۲ و نیز:

- رمز و داستان‌های رمزی (پیشین)، ص ۱۸۱ به بعد.

۱۵۲. مثنوی مولوی، دفتر اول، ابیات ۲۹۶۹-۲۹۷۰ و نیز

- داستان پیامبران در کلیات شمس، ص ۲۸۷ به بعد.

۱۵۳. کشف الاسرار و عدة الابرار (پیشین)، ج ۴، ص ۲۷۹.

۱۵۴. رسالة السفینة، نجم‌الدین کبری، نسخهٔ ایاصوفیا، رقم ۱۶۹۷ / ب $\frac{۱}{۷}$ نقلاً عن فریتز مایر فی نشرته لکتاب فوائح الجمال، ص ۲۸۲-۲۸۳. به نقل از:

- ختم الاولیاء، تألیف الشیخ ابی عبدالله محمد بن علی بن الحسن الحکیم الترمذی، تحقیق عثمان اسماعیل یحیی، المطبعة الکاتولیکیه، بیروت، بی‌تاریخ، ص ۴۷۵.

۱۵۵. کشف‌الاسرار و عدة الابرار (پیشین)، ج ۵، ص ۷۲۷.

۱۵۶. همان کتاب، ص ۷۲۹.

۱۵۷. تذکرة الاولیاء، النصف الاول (پیشین)، ص ۴۰.

۱۵۸. شرح دیوان الحلاج (پیشین)، ص ۱۷.

۱۵۹. الغزالی، ابوحامد، مشکاة الانوار، الدکتور ابوالعلاء عفیفی، قاهره، ۱۳۸۳، صص ۸۲، ۸۳.

۱۶۰. مرصاد العباد (پیشین)، ص ۴۱.

۱۶۱. تمهیدات (پیشین)، ص ۱۴۵.

۱۶۲. کلیات سعدی (پیشین)، ص ۵۵۷.

۱۶۳. الهی‌نامه (پیشین)، ص ۱۵۰.

۱۶۴. همام تبریزی، دیوان، تصحیح دکتر رشید عیوضی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، ۱۳۵۱، ص ۷۱.

۱۶۵. مثنوی مولوی، دفتر چهارم، بیت ۱۵۰۴.

۱۶۶. مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی (پیشین)، ص ۲۱۴.

۱۶۷. همان کتاب، بحرالحقیقة، ص ۱۴۹.

۱۶۸. تمهیدات (پیشین)، ص ۲۸۴.

۱۶۹. لاهیجی، شمس الدین محمد، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، انتشارات زوار، ص ۴۴.

۱۷۰. التصفیه فی احوال المتصوفه (پیشین)، صص ۱۷-۱۸.

۱۷۱. کشف الاسرار و عدة الابرار، ج ۴، ص ۱۰۱ و نیز
- قصص الانبیاء، ص ۱۵۸ به بعد.

۱۷۲. گلشن راز، شبستری (پیشین)، ص ۷۱.

۱۷۳. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه (پیشین)، ص ۱۰۳.

۱۷۴. همان کتاب، ص ۱۰۵.

۱۷۵. التعریفات، جرجانی، ص ۶۸.

۱۷۶. کشف الاسرار و عدة الابرار، میبدی، ج ۶، ص ۶۳.

۱۷۷. مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی، ص ۱۵۵.

۱۷۸. مثنوی مولوی، دفتر اول، ابیات ۲۸۴۱-۲۸۴۳.

۱۷۹. گلشن راز شبستری، ص ۷۶.

۱۸۰. مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، ص ۵۸۲.

۱۸۱. مثنوی مولوی، دفتر پنجم. دربارهٔ توضیح این ابیات نگاه کنید به: داستان پیامبران در کلیات شمس، ص ۷۰.

۱۸۲. الغزالی، ابو حامد، مشکاة الانوار، (پیشین)، صص ۸۲ و ۸۳.

۱۸۳. احادیث مثنوی (پیشین)، ص ۹۶. مستفاد از گفتهٔ عیسی علیه‌السلام است.

۱۸۴. مجموعه آثار فارسی احمد غزالی، سوانح، ص ۶۰.

۱۸۵. همان کتاب، سوانح، ص ۲.

۱۸۶. مثنوی مولوی، دفتر سوم، ابیات ۴۷۱۹-۴۷۲۲.

۱۸۷. تمهیدات (پیشین)، ص ۲۸۵.

۱۸۸. مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی (پیشین)، صص ۳۰۶ و ۳۰۸.

۱۸۹. همان کتاب، صص ۳۱۴-۳۱۵.

۱۹۰. السمعانی، شهاب الدین ابوالقاسم احمد بن ابی المظفر منصور، روح الارواح (پیشین)، ص ۲۴۱.

۱۹۱. همان کتاب، ص ۲۳۱.

۱۹۲. دیوان عطار (پیشین)، ص ۵۷۱.

۱۹۳. منطق الطیر (پیشین)، ص ۸۴.

۱۹۴. مرصاد العباد (پیشین)، ص ۱۴۹-۱۵۰.

۱۹۵. عراقی، شیخ فخرالدین ابراهیم، کلیات عراقی، به کوشش سعید نفیسی، انتشارات کتابخانهٔ سنایی، چاپ هفتم، ۱۳۷۲، ص ۱۹۳.

۱۹۶. منطق‌الطیر، ص ۱۶۱.

۱۹۷. الهی‌نامه (پیشین)، ص ۱۹۶.

۱۹۸. دیوان عطار، ص ۳۶۶.

۱۹۹. الهی‌نامه، ص ۷۴.

۲۰۰. عطار، اسرارنامه، تصحیح صادق گوهرین، انتشارات صفی علیشاه، ص ۹۲.

۲۰۱. همان کتاب، ص

۲۰۲. دیوان عطار، ص ۵۷۰.

۲۰۳. کشف المحجوب، هجویری، ص ۳۱۹.

۲۰۴. ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، ص ۲۷۵.

۲۰۵. دیوان عطار، ص ۵۰۹.

۲۰۶. همان کتاب، ص ۵۲۸.

۲۰۷. مصیبت‌نامه، عطار (پیشین)، ص ۲۷۶.

۲۰۸. مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی، ص ۲۶۲.

فهرست راهنمای مطالب مورد بحث

فهرست اعلام

فهرست نام کتابها

ذ

ر

س

ن

و

هـ

ی



۵۵۰۰ تومان